



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD AZCAPOTZALCO**

**Creación literaria digital y ampliación del campo  
intelectual: el caso de la tuitatura**

**T E S I S**

**Que para obtener el grado de  
Maestra en Literatura Mexicana Contemporánea**

**Presenta:**

**Guadalupe del Socorro Álvarez Martínez**

**Director de tesis:**

**Leonardo Martínez Carrizales**

**Ciudad de México**

**Primavera 2019**

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>2</b>
<b>Capítulo 1. Crítica literaria para la literatura electrónica .....</b>	<b>9</b>
1.1 Estudio de la literatura electrónica bajo la mirada de la Modernidad .....	9
1.2 Entendiendo la literatura electrónica. Historia y características .....	14
1.3 Estudio de la literatura hipertextual .....	24
<b>Capítulo 2. Transfiguraciones de los cánones modernos en la literatura     electrónica. Una revisión del campo cultural.....</b>	<b>36</b>
2.1 Elementos de la noción moderna de literatura transfigurados en la creación en Twitter .....	39
2.1.1 Autor moderno y ciber autor .....	41
2.1.2 Mercado literario. Sistema de producción del libro-obra.....	45
2.1.3 Campo intelectual .....	50
<b>Capítulo 3. La tuitera mexicana: artefactos literarios.....</b>	<b>54</b>
3.1 Clases de autores de tuitera .....	60
3.1.1 Artista legitimado off-line .....	60
3.1.2 Artista legitimado <i>off-line</i> y <i>online</i> .....	61
3.1.3 La comunidad de “prosumidores” online.....	68
3.2 Tradiciones reelaboradas en la tuitera: escrituras del yo, microficción y parodia .....	73
<b>Conclusiones .....</b>	<b>85</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>89</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>92</b>

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación surgió como una forma personal de aclarar el panorama literario actual en México ya que, en vista de las múltiples manifestaciones culturales que se observan en cualquier cuenta de Facebook, Twitter, YouTube o Instagram, el cuestionamiento inicial fue hasta qué punto esas manifestaciones podían considerarse dignas de ingresar al mundo del arte.

Partiendo de ese punto y al tomar en cuenta que una investigación no puede abordar todos los ángulos que se desearía, se optó por observar las manifestaciones que parecían más alejadas de la tradición literaria conocida. ¿Cómo un número limitado de caracteres podían ser literatura?, ¿por qué historias fugaces se consideraban parte de la historia literaria?

Esas preguntas llevaron a varias más que obligaron una investigación de los propios antecedentes del Twitter, de la literatura electrónica y de los mismos valores dados por sentido de la literatura canónica.

De esta manera, la presente tesis se une a los estudios sobre literatura electrónica que, a partir de finales del siglo XX y las primeras décadas de éste se han ido posicionando como formas de valorar justamente a las creaciones que han tomado a las plataformas de internet como lugar gestacional.

Si bien, en el mundo angloparlante, existe una amplia bibliografía de investigaciones sobre literatura electrónica, los estudios en lengua hispana pertenecen, en su mayoría a la tradición española y en menor medida a la latinoamericana o mexicana. Esta falta de atención crítica puede deberse a que esta vertiente es nueva dentro del horizonte literario de nuestro país.

El propósito de este trabajo de investigación es ahondar en las características de la literatura electrónica en general y de la literatura creada en Twitter, en particular. Con ello se pretende mejorar el entendimiento de la literatura electrónica y establecer un punto de partida para esta clase de investigaciones en

México. La comparación constante entre los elementos de la literatura tradicional y la electrónica es fundamental para comprender en qué aspectos centrar la investigación y evitar evaluar a la literatura electrónica bajo los mismos parámetros de la literatura tradicional.

Esta investigación se enfoca en describir cómo la creación literaria dentro de las plataformas de internet ha permitido que el campo literario se expanda al ciberespacio por lo que el estudio crítico de éstas se vuelve no sólo pertinente sino necesario. Al realizar un contrapunto constante entre las nociones de literatura hegemónica y la actualización de éstas por parte de la tuitera se consiguen visualizar los cambios de la tradición literaria. Esta actualización es tan relevante que demostrará cómo la literatura electrónica es parte del devenir histórico de la literatura y que los elementos hegemónicos que llegan a canonizar un género u obra se encuentran presentes en la literatura electrónica por lo que no hay razón para no tomarla como un objeto de estudio representativo de la época actual.

En el capítulo primero “Crítica literaria para la literatura electrónica” se abordan temas generales que servirán de base para desarrollar el estudio de la literatura mexicana creada en Twitter. Éste inicia con un recorrido por las nociones principales que rigen a los estudios literarios, tales como el concepto de creación, de autor y de los valores que la literatura intenta transmitir al hombre. Posteriormente se hace un recorrido por la historia literaria en los medios electrónicos; cómo surge y qué se ha dicho sobre ella. Aquí se retoman conceptos importantes como la literatura hipertextual: un tipo de creación soportada por determinado software que permite navegar dentro de la historia. El *web-art* y *net art*; manifestaciones que sentaron las bases para el posterior desarrollo del arte en internet. El concepto de comunicación y su implicación para comprender la noción de arte a partir de la década de los noventa y, finalmente, un acercamiento personal al concepto de postinternet.

Debido al surgimiento de la Web y de sus posteriores perfeccionamientos podemos entender y explicar cómo los valores que rigen la interacción social en

ámbitos personales y artísticos no son enteramente los mismos que tuvieron lugar en la Modernidad. Lo fragmentario, lo múltiple, lo veloz y lo efímero son conceptos ideales para describir las formas de vida actuales.

Al finalizar el primer capítulo se hace una reflexión sobre la diferencia entre una obra literaria impresa y una obra electrónica y cómo ésta última pierde dinamismo al imprimirse. Esto se da debido a que la última recrea las redes de pensamiento al momento de leer y la impresión interrumpe esta representación. Este punto es importante para comenzar a hablar de la tuitatura que, aunque no se trate de literatura hipertextual *per se* sí presenta algunos de sus aspectos y, así como los rasgos que la distinguen de la literatura tradicional, serán abordados en el siguiente capítulo.

Dentro del segundo capítulo: “Transfiguraciones de los cánones modernos en la literatura electrónica. Una revisión del campo cultural”, se realiza un contrapunto entre las nociones del campo literario imperantes en la literatura tradicional y cómo éstas se han transformado –de acuerdo con la evolución misma de la literatura– para adaptarse a la lógica del mundo actual y así, explicar a la literatura creada en Twitter. Para lograrlo, se analizarán tres nociones básicas del campo literario según lo establecido por Bourdieu: el autor, el mercado literario y el campo intelectual.

Sobre la primera noción se explicará que la figura misma del autor proviene del momento en que las obras comienzan a ser publicadas. Como consecuencia, escribir deja de ser una acción para volverse profesión y el escritor profesional se romantiza como ente representativo de los valores de la época en que escribe. Centrándonos en la tuitatura notamos cómo el orden jerárquico se descompone pues al tratarse de una plataforma de comunicación, cualquiera con una cuenta tendría el potencial de volverse autor, mientras que el autor profesional mezcla su obra con cientos de discursos presentes en la plataforma.

Gracias al potencial expresivo y comunicativo de la red y que podemos ver potenciado en Twitter, observamos una relación más democrática entre el emisor y el receptor de un mensaje. Así, el autor –emisor– y el lector –receptor– se encuentran en el mismo nivel jerárquico y la obra literaria se revela como un mecanismo que puede ser producido, reproducido o imitado.

La segunda noción que aborda el capítulo es el mercado literario; el sistema de producción libro-obra. Aquí se tratará el valor simbólico del libro y cómo a medida que la literatura electrónica gana terreno el objeto libro pierde relevancia para la transmisión de la obra. A partir de dicho planteamiento, en esta sección de la investigación se reflexiona sobre la permanencia de una obra como objeto aurático y sobre cómo la desmaterialización del objeto supone su desmercantilización.

Más adelante se retoma a la literatura electrónica para seccionar las diversas clases de tuititeratura que encontramos en el horizonte literario. Se dividirán en dos categorías: la primigenia es la endémica de la plataforma, la que convive con cientos de otros discursos y es susceptible de desaparecer en cualquier momento; la secundaria es aquella que se imprime en formato libro al recopilar series de tuits.

La tuititeratura secundaria nos llevará a reflexionar sobre la transmisión del objeto literario pues, a partir de la reflexión sobre la literatura hipertextual se concluye que estos no pueden ser impresos sin congelar la esencia lábil de la literatura electrónica. Afirmación que no es diferente a las discusiones en torno a la adaptación de una obra a otro formato. Con esto podemos argumentar que la esencia de la literatura electrónica no dista de la literatura tradicional en tanto comparten preocupaciones sobre su actualización a otro formato como medio de subsistencia. Posteriormente se analiza cómo de la misma manera en que el texto –ya fuera pergamino, manuscrito, códex o libro– fue la respuesta para actualizar el formato de la literatura oral y mantenerla a salvo al asegurar su permanencia, la tuititeratura secundaria se actualiza en formato para que no desaparezca en el mar

de información del ciberespacio. Con esto, el argumento de que la literatura electrónica es parte del devenir histórico de la literatura continúa demostrándose.

El tercer punto en este capítulo versa sobre el campo intelectual y literario. Se analizarán las relaciones de interacción entre autores y agentes culturales que establecen la norma, la tradición y el canon. Se partirá de la propuesta de que el campo literario es, en general, conservador. Razón por la que la aceptación de nuevas formas literarias se da lentamente pero constante, por lo que poco a poco las manifestaciones periféricas comienzan a ser aceptadas por los agentes del campo y por lo tanto a centralizarse.

En este punto se explorará cómo las generaciones son importantes para esta aceptación ya que aquellos que ostentan el poder académico o literario, al utilizar la plataforma Twitter para sus propias creaciones le otorgan legitimidad a la creación en esta red y acogen dentro de la misma generación a todos aquellos que también utilizan la plataforma para sus propias manifestaciones literarias.

En el tercer y último capítulo “La tuitatura mexicana: artefactos literarios” se hace un breve recorrido por la historia de Twitter y los estudios críticos que se han llevado a cabo desde su surgimiento como plataforma de comunicación y su adopción como soporte literario. Se retoma la división entre las clases de autores que conviven en este espacio –*legitimados off-line*, *legitimados off-line* y *on-line* y comunidad de prosumidores– hecha por Paulo Gatica y se le explica y ejemplifica con los autores mexicanos. Después de explorar las posibilidades creativas para los escritores, el estudio se centrará en tres géneros tradicionales actualizados en Twitter: la escritura del yo, la minificción y la parodia.

La primera parte del capítulo se centra en los estudios hechos ante la incipiente creación literaria en Twitter. Debido a que, en 2006, año de surgimiento de la plataforma, el número de caracteres permitidos era de 140 (la mitad de los permitidos a partir de noviembre de 2017) los primeros estudios se concentraron en la brevedad de los escritos que surgían en ella y se consideró a estos, en primera

instancia como ejercicios mas no como obras en sí. Gracias a la expansión de la cantidad de autores que comenzaron a hacer uso de la plataforma para su proyecto creativo se abordaron otros aspectos que envuelven este fenómeno literario.

Así, surgen estudios específicos del quehacer escritural que se da cita en la plataforma y particularmente de los tipos de autores que se encuentran en la plataforma. La investigación retoma estos estudios pues resultan consecuentes con el campo cultural abordado en el segundo capítulo.

En este tercer capítulo se retoma y solventa una discusión del segundo capítulo: el problema de la legitimación de la tuitertura. Veremos que los autores legitimados llevan la batuta para crear encuentros, conferencias, pláticas y dinámicas sobre la creación literaria en la plataforma. El estudio, en este punto, retomará los ejercicios que se llevaron a cabo en #EDG17, un festival de literatura electrónica realizado en abril de 2017.

Para concluir el capítulo se abordarán las cuestiones estilísticas que presentan los artefactos literarios presentes en la plataforma. En primer lugar, se retoma la tradición de la escritura del yo debido a que es común que los escritos de Twitter aborden temas íntimos como reflexiones, pensamientos o situaciones cotidianas. Para explicar la abundancia de esta clase de escritos se trae a colación el término de “extimidad” que supone volver externo lo íntimo. Aunque la extimidad se propuso desde la década de los sesenta, es un síntoma de nuestra época en donde, en medio de la marejada de información, el individuo busca algo de reconocimiento entre sus pares por lo que se expone ante ellos con el fin de encontrar proyección y autorreconocimiento.

Aunque la escritura del yo presente en la Twitter encaja con el género de la microficción, debido a los caracteres restringidos con los que se enuncia, la microficción no se limita a ser el marco para la escritura del yo. Se analizará que existen cuentas enfocadas en desarrollar dinámicas entre usuarios para que



ejerciten su quehacer escritural mediante la creación de microficciones de diversas temáticas, así como proyectos que utilizan este género para desarrollar poco a poco historias más allá de los 200 caracteres.

Finalmente, al abordar la parodia se hará hincapié en que ésta es un recurso utilizado tradicionalmente para traer a colación otras obras o géneros, con lo que la obra parodiante amplía su significado ya que detona diversas referencias en quien lee. Al encontrarnos frente a obras de reducidos caracteres es indispensable que cada uno de ellos tenga un significado puntual por lo que la parodia es importante para lograr una significación que vaya más allá de lo que literalmente se lee.

Destacar estos tres géneros es importante pues con ello se demuestra que la literatura busca formas de mantenerse vigente y por ello estos tres géneros han florecido en la plataforma bajo sus propias lógicas.

Así, la investigación, en general, procurará dar puntos de partida para el estudio de la literatura electrónica, específicamente de la tuitatura, destacando que ésta, aun cuando se desarrolla en un espacio distinto a la tradicional es parte del devenir de la evolución de la literatura. Se demostrará que la literatura electrónica presenta puntos de tensión con la literatura tradicional pero que ésta es concordante con las “revoluciones parciales” –según el término de Bourdieu– referentes a los cambios de la naturaleza literaria.

## **Capítulo 1. Crítica literaria para la literatura electrónica**

En este capítulo se analizarán los conceptos específicos bajo los que se desarrollará este estudio. Si bien la historia de los estudios críticos y análisis de la literatura surgieron prácticamente a la par de la literatura misma, este capítulo centrará el análisis de las categorías del estudio literario surgidas mayormente a partir del siglo XVIII y XIX cuando los valores de la Modernidad se arraigaron por completo en la cultura Occidental. Gracias a esta generalidad podremos identificar cómo a partir del siglo XX las ideas totalizantes comienzan a resquebrajarse y así, en el siglo XXI nos encontramos ante categorías que no encajan con el nuevo orden social.

Posteriormente nos centraremos en la historia de la tecnología que permite la creación de literatura en internet. Se explica cómo ha evolucionado y las vertientes principales que se han dado cita en la red a partir de los años ochenta. Este posicionamiento histórico nos permitirá mostrar cómo la historia de la literatura electrónica es parte del devenir de la evolución de la literatura, lo que la enclava dentro de la tradición literaria más que considerarla una corriente completamente nueva. El estudio de esta evolución nos lleva a reflexionar cómo la literatura se actualiza en nuevos medios, organización cultural y formas de expresión.

El presente capítulo es un esfuerzo por catalogar a las literaturas electrónicas: comprender de dónde vienen y bajo que contexto surgen. Una vez que el concepto esté delimitado centraremos la discusión en la literatura electrónica hecha en Twitter y cómo ésta responde a un orden social inscrito en la relevancia de las redes sociales.

### **1.1 Estudio de la literatura electrónica bajo la mirada de la Modernidad**

Los estudios sobre literatura comenzaron a existir junto con la creación misma: la poética de Aristóteles, para dar un ejemplo, data del siglo VI a.C., Sin embargo, la historia de la teoría literaria y el estudio de la literatura como las conocemos hoy

en día surgieron aproximadamente en el siglo XIX aunado a la aparición de diversas ciencias humanas que permitieron abordar la creación literaria desde diversos ángulos. Fue hasta hace un par de décadas cuando la crítica literaria comenzó a voltear la mirada hacia las incipientes formas de literatura electrónica. Por ello, estos estudios, que abordan creaciones de los últimos 20 o 30 años son inaugurales y se enfrentan a la estructura inamovible de los estudios literarios y obras canónicas.

Los estudios literarios han estado en constante cambio según las corrientes ideológicas en boga pues cada una de ellas ha centrado la mirada en los aspectos de la literatura más convenientes para sus fines estructurantes. Así, surgieron obras emblemáticas y representativas de uno u otro pensamiento y se formó un canon literario. Actualmente las nociones de literatura imperantes son las herederas del canon establecido durante la Modernidad,<sup>1</sup> de las que hablaremos con detenimiento más adelante.

El problema actual para los estudios literarios es que la literatura de nuestros tiempos, y sobre todo la electrónica, escapa de los preceptos ideológicos con los que aún sigue operando la crítica literaria. La crítica actúa bajo el concepto canónico de “creación” y actualmente éste no es ya funcional para lo que sucede dentro de las redes de internet.

La creación literaria presente invita al crítico a encasillarla en diversas demarcaciones sean éstas estilísticas, genéricas, históricas, institucionales, etc., pues es la clase de estudio a la que nos encontramos acostumbrados debido a siglos de estudios literarios así direccionados. Observar bajo una nueva óptica a obras previamente encuadradas bajo determinada casilla, además de ser difícil,

---

<sup>1</sup> La Modernidad es un periodo histórico difícil de delimitar. Mientras estudiosos latinoamericanos, en concordancia con Enrique Dussel, sitúan el inicio de la Modernidad con el descubrimiento de América, la visión europea (Hegel, Weber, Habermas) (Camelo Perdomo, 2017) ubica su inicio en el siglo XVI con la Reforma protestante. No es tema central de esta tesis abordar de lleno la historia del periodo moderno, sin embargo, es fundamental indicar que cuando se hable aquí de la Modernidad nos estaremos refiriendo particularmente a las ideas de la Ilustración ya que gracias a éstas el arte es abordado desde una perspectiva racional lo que permitió el desarrollo de las posteriores teorías literarias.

puede resultar abrumador por el hecho de salir de la zona conocida y previamente establecida.

Aunado a esto, enfrentarnos a obras o a fenómenos literarios que escapen a la mirada histórica de la crítica resulta cuasi-imposible. El desfase histórico de los estudios literarios provoca que las casillas no estén enunciadas y no sepamos en dónde ubicar cada nueva obra o fenómeno literario. No obstante, el desarrollo de la sociedad no se detiene, así como la producción, y es por ello que actualmente el fenómeno de la literatura electrónica se enfrenta a una crítica que no la comprende del todo. Es trabajo de los estudios literarios actuales aprender a explicar y describir fenómenos sin recurrir a las viejas usanzas de establecer qué es bueno o malo, digno u olvidable. En la época actual nos encontramos ante tantas opciones que una visión maniquea de las obras es reducir el mundo mismo a binarismos ya imposibles.

La noción de literatura que rige los estudios literarios es la que heredamos de la época moderna. Según explica Habermas (1985), a raíz del fin del mecenazgo y con la Ilustración se intentan crear ciencias acordes a cada aspecto de la vida del ser humano, con lo que el arte –la literatura específicamente–, comienza una vida de producción institucionalizada. Tanto el artista como el crítico se vuelven especialistas de su área y se ve con optimismo a las artes que abren las puertas a la comprensión del mundo, del yo, de los otros, la justicia, la moral y la felicidad (Habermas, 1985: 28).

Entendamos aquí que la literatura canónica es aquella que, a partir de la Ilustración, se establece en el imaginario social como obras cuyos mensajes van de la mano con los valores de la Modernidad. Aquellas creaciones que apelan al entendimiento del arte como medio de comprensión del hombre, a la belleza, verdad y bondad. Obras que a pesar del paso del tiempo continúen siendo únicas y ejemplares. Además, los autores de éstas se perfilan como ejemplo y estereotipo del intelectual que encarna dichos valores; un ser que comunica a través de su creación.

Aunado a esto, a partir del siglo XVIII, el pensamiento ilustrado comenzó a secularizar el pensamiento occidental y la cultura que anteriormente había estado en manos de la Iglesia fue adoptada por los hombres de letras. Así, el concepto de canon pasó de la religión –la Biblia– a ser un concepto secular pero no de menor carga simbólica. La concepción de un libro sagrado se metamorfosea por la de una obra ejemplar, ésta ya no muestra el camino para ser bueno y llegar al cielo, sino que revela pautas de comportamiento y lecciones morales. El canon deja de fijar la mirada en aquellas obras que siguen preceptos religiosos y se enfoca en aquellas que ayudan al hombre a convertirse en un ser humano ejemplar. Así, cualquier obra que no siguiera los preceptos de simplicidad, sobriedad, racionalidad y armonía no sería considerada digna de trascender en el tiempo.

Las obras canónicas que surgen como parámetro de valores estéticos y sociales muchas veces sientan las bases de ideologías, nacionalismos y sistemas educativos. En América Latina, por ejemplo, durante los siglos XIX y XX la construcción del canon va de la mano con la construcción de la identidad nacional. Ejemplos de esto son el proyecto de José Martí que lo mismo se desarrolló en sus discursos políticos como en su poesía. En *Facundo. Civilización o Barbarie* de Domingo Faustino Sarmiento se impone la visión de civilidad que debería dominar en Argentina y, finalmente las políticas culturales de México a partir de la Revolución, crean una identidad reforzada por la literatura de la época y la institucionalización de la guerra.

La institucionalización de la idea de identidad o cultura nacional se ha deslavado poco a poco, pero de manera constante, a partir del siglo XX. Las instituciones, como la identidad nacional comenzaron a perder relevancia cuando se dejó de ver a la Modernidad como el culmen del desarrollo histórico. Los valores de la Modernidad como la única posibilidad para estructurar la historia, el pensamiento y el ideal del hombre occidental pierden validez con el renacimiento de la historia Oriental; los pueblos colonizados por Europa, así como con las guerras mundiales que ponen en entredicho la racionalidad del hombre y la posibilidad de alcanzar un futuro prometedor.

En América Latina estas discusiones ya existían desde la intelectualidad criolla del siglo XVIII y tienen su punto más alto en el siglo XX con el reconocimiento de los pasados prehispánicos y la mezcla de culturas durante la Colonia. Al mismo tiempo, en Europa surgían las vanguardias como el futurismo, el dadaísmo o el surrealismo, que perseguían desordenar la realidad que los valores modernos predicaban y mostrar que el progreso del conocimiento aún no llegaba a su fin.

Establecer un canon literario mexicano en donde asentar la identidad nacional, en oposición a la identidad impuesta por los valores europeos, fue una preocupación fundamental de la literatura en México a partir de la Independencia y durante las primeras décadas del siglo XX. Si bien el canon fue dictado por los grupos de poder que impusieron sus gustos como si fuesen los de todos, es importante reconocer que los valores de la Modernidad europea fueron fracturados al mostrar desconfianza por un sistema de pensamiento totalizador.

Mientras que a partir de las ideas de la Ilustración la literatura se consideró una fuente inagotable de conocimiento de la humanidad, en el siglo XXI las puertas del mundo se han abierto de muchas maneras: la literatura sólo es una de las opciones para comprender al mundo y la literatura electrónica se crea de forma tan rápida que el revisionismo histórico de los estudios literarios no la alcanza a abarcar y cuando lo hace es para describirla más que para ubicarla en importancia. El siglo XXI crea tanta información que no se termina de catalogar y la creación de literatura electrónica termina escapando de los moldes ya establecidos desde hace siglos.

Para reducir la brecha de la crítica literaria actual y una funcional para abordar el tema de la literatura electrónica proponemos que se considere una mirada interdisciplinar para el estudio de este tipo de literatura. Lo anterior por dos razones: por un lado, el arribo de una nueva vertiente literaria sugiere una nueva forma de abordaje y, por otro, la confluencia de diversas disciplinas en la literatura electrónica –literatura tradicional, tecnología, economía, discurso literario, discurso comunicativo, y la lógica social en la que surgen literaturas en nuevos medios, por

nombrar las que nos parecen más relevantes— sugiere que un estudio centrado en un elemento de la literatura electrónica no lograría reflejar la complejidad de ésta y minimizaría sus implicaciones en el mundo actual.

El concepto del pensamiento complejo propuesto por Edgar Morin a principio de los noventa fue tomado como base para los postulados de la “Carta de la Transdisciplinariedad” de 1994. En ella se establecieron puntos focales para el acercamiento transdisciplinar de los estudios científicos y humanísticos e indicaba que el pensamiento cartesiano, tan socorrido durante el siglo XIX no era suficiente para aprehender la realidad cotidiana en donde no encontramos certezas y las contradicciones están presentes constantemente.

Otro motivo por el que me parece necesario tomar una posición transdisciplinar en el estudio de las literaturas electrónicas es porque fue durante la década de los noventa, precisamente, cuando éstas tienen su florecimiento. Nos parece notable que, tanto en el terreno artístico como en el científico, las fronteras comenzaran a abrirse como si un espíritu de época se apoderara de todas las disciplinas y replanteara las fronteras que las separaban.

## **1.2 Entendiendo la literatura electrónica. Historia y características**

### **Literatura hipertextual *net art*, *web art* y arte postinternet**

La tecnología que hoy en día hace posible hablar de literatura electrónica tuvo su gestación en la década de los cuarenta con los estudios de Alan Turing y fue durante la década de los sesenta cuando Theodore H. Nelson visualizó una red que relacionaría toda la información.

Desde los años sesenta comienza el traslado de los textos al mundo electrónica y Theodore H. Nelson acuña el término “hipertexto” que se refiere a “un tipo de texto electrónico, una tecnología informática radicalmente nueva y, al mismo tiempo, un modo de edición [...] una escritura no secuencial, una escritura que se bifurca, que permita que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla

interactiva” (Landow, 1995; 15). De la misma forma como notamos engarces en la literatura, la red hipertextual nos lleva a través de búsquedas relacionadas, razón por la que el propio Nelson se refirió a estas conexiones como intertextualidad<sup>2</sup>, éstas se pueden entender como la representación de las asociaciones mentales que se realiza el cerebro humano.

La noción de hipertexto que señalaba Nelson se encontraba enfocada, sobre todo, en bases de datos y enciclopedias electrónicas, éstas se ajustaban a la forma en que la mente humana trabaja: no por categorización ni parcialización de la información sino por las redes que se crean y son intuitas por el usuario.

A finales de la década de los ochenta y durante los noventa, los hipertextos imaginados por Nelson cobran vida en la Web 1.0<sup>3</sup>. La internet se convierte en parte activa de la vida de las personas, la información está a un clic de distancia y se abre caminos a información relacionada también contenida por la red. En este contexto, surge el *web art*<sup>4</sup>. Una corriente adaptada por artistas y críticos cuyo centro imprescindible es la red de internet (Prada, 2015: 15).

El *web art* alegaba por una existencia fuera de los límites del arte institucionalizado por lo que podemos hacer un símil de éste y las vanguardias de principios del siglo XX que soñaban con la existencia de una obra literaria inmaterial. En este sentido, el Dadá, ejemplo de estas corrientes, insinuaba que al

---

<sup>2</sup> Landow hace una aclaración respecto al término “texto” que permea en los estudios de Nelson e indica que toma el término en el mismo sentido que Derrida: todo aquello que se puede interpretar y esta interpretación siempre deberá tomar en cuenta el contexto del que surge y su recontextualización por parte del interpretante.

<sup>3</sup> Es importante recordar que los hipertextos son aquellos donde la información se entrecruza como una enciclopedia o un manual. Para evitar confusiones futuras cuando en este estudio hagamos uso del término *hipertexto* nos estaremos enfocando exclusivamente en aquellos soportados por la red de internet. De igual forma. Entenderemos como *literatura hipertextual* a toda obra con formato de hipertexto creada con una finalidad literaria.

<sup>4</sup> Juan Martín Prada revisa los términos *net art* y *web art* desde su evolución histórica. Concluye que el primero y más popular engloba aquellas creaciones artísticas enmarcadas en dispositivos y medios tecnológicos sin que utilicen, necesariamente, la red de internet. Por otro lado, el *web art* es parte del *net art* y forzosamente necesita la red de internet para existir. (Prada; 2015: 13-15). Debido a que el foco de estudio de Prada es el arte en diversos medios utiliza el termino *net art* para englobar todas las manifestaciones, sin embargo, en la presente investigación utilizaremos sólo *web art* ya que nuestro objeto de estudio: la literatura electrónica, como la entendemos, sólo puede darse dentro de la red de internet.



despojar a la obra de su materialidad se podría aprehender la esencia lábil e inestable del siglo que la vio surgir. No insinúo que el *web art* haya surgido como herencia de las vanguardias de principio de siglo sino hacer la comparación entre ambas corrientes pues surgen de la necesidad de desprenderse que algo que las constriñe: la materialidad para una, la institucionalidad para otra.

Con esto en mente es momento de plantear qué es la materialidad ya que si podemos rastrear el deseo de despojar de la materialidad a la obra hasta casi un siglo antes de su verdadera posibilidad podríamos afirmar que lo inmaterial es parte esencial de una obra. Así, concluiríamos que la esencia de la obra artística no reside en su forma física ni en su soporte, sino que quizá se trata de esas redes de sentido de las que hablaba Nelson. Pero vayamos por partes y concentrándonos en el arte que se da cita en internet.

El *web art*, al estar sujeto al espacio de la internet se deshace de la materialidad de la obra de forma tangencial. El ciberespacio, al ser un lugar virtual crea sus propias materialidades y en éstas es en donde se apoya el *web art* para transmitirse y ser soportada. Aunque el ciberespacio no sea un lugar tangible y físico no significa que no necesite de materiales físicos que la mantengan delimitada y en relación con el mundo físico.

En sentido llano, lo material es aquello que se puede palpar: el formato que transmite y contiene a la obra mientras que permite la recepción de ésta, sin embargo, la creación de cualquier obra necesita alguna herramienta física ya sea el lápiz y papel, el teclado de una máquina de escribir o de una computadora. Esto tiene que ver con la tecnología de la palabra, siguiendo a Walter Ong<sup>5</sup>, en lo que nos centraremos más adelante. De esta forma, la creación va de la mano con algo físico que permite la transferencia de las ideas a un formato ordenado y listo para transmitir su significado potencial.

---

<sup>5</sup> Tema que se rescatará en el apartado 1.3.

A diferencia de las artes plásticas en donde el objeto que transmite el mensaje y las sensaciones es tangible, el acto de lectura no es palpable en sí mismo. La lectura siempre ha sido inmaterial pero el acto de lectura pasa desapercibido porque la obra ha estado ligada al objeto que la comunica y ha desplazado su simbolismo al libro y no al acto de lectura. La recepción de la lectura es individual e inmaterial pues no importa bajo qué formato estemos recibiendo la obra literaria, la catarsis se da de igual manera.

Con la llegada de la literatura electrónica se abre un panorama sobre la recepción de la obra. Ahora que ésta no presenta la atadura física del libro impreso<sup>6</sup> podemos concentrarnos en la obra en sí y no en el fetiche del objeto-libro ya que la obra se puede transferir de un formato a otro y con ello podemos abrir la discusión sobre la esencia de la obra y cómo ésta puede ser transferida y contenida por diversos formatos.

*Afternoon, a story* (1987) de Michael Joyce destaca como el ejemplo paradigmático del inicio de la literatura hipertextual<sup>7</sup>. Escrita con el *software Storyspace* desarrollado por el mismo Joyce, la novela hace realidad la posibilidad de navegar entre diversas bifurcaciones de la historia presentada (Aarseth, 1997:108). Por medio de enlaces en determinadas palabras la narración se desarrollaba sin que el lector tuviera injerencia real en el desarrollo de la trama, en realidad su interacción con la obra estaba limitada a elegir uno u otro camino de la historia.<sup>8</sup> La novedad de *Afternoon...* fue la de mostrar cómo la red hipertextual podría materializar las redes que el lector crea mentalmente durante el

---

<sup>6</sup> Sin embargo, las ataduras a lo físico continúan existiendo, pero en formatos distintos. Si bien, el objeto libro no es esencial para contener a la obra sí, se necesitan dispositivos en donde reproducirlos: computadoras, *tablets*, *e-readers* o celulares.

<sup>7</sup> Es importante señalar que el mismo Aarseth también acuña el término de “literatura ergódica” como aquella literatura fragmentaria que requiere de la participación activa del lector, donde éste realice cierto esfuerzo para decodificar la obra. La literatura ergódica no necesariamente se da en un contexto virtual por lo que no debemos tomar los términos como sinónimos, aunque pueden coincidir como en el caso de *Afternoon...* Otros ejemplos de literatura ergódica son los caligramas de Apollinaire o el I Ching (Aarseth, 1997: 118).

<sup>8</sup> De la misma forma en que los libros para niños de los ochenta y noventa “Elige tu propia aventura” que enviaba a diferentes páginas dependiendo de las opciones elegidas por el lector, pero siempre llegando a un final preestablecido.

proceso de lectura. Al involucrar al lector en el proceso, al mostrarle las redes que es capaz de crear, *Afternoon...* fue pionera en mostrar los caminos del proceso relacional que implica la lectura.

Durante la década de los noventa, el trabajo artístico en internet se enfrenta a la teorización del mismo: cómo se produce y cuál es el proceso e implicaciones del *web art*. Así es como surgen discusiones centrales como la disolución del concepto “arte” en el más amplio de “comunicación” que dio como resultado que el *web art* jugara en parámetros más allá del artístico.

Detengámonos aquí un momento para analizar el concepto de “comunicación” y su importancia para el *web art* de los noventa. La comunicación, desde la sociología y los estudios de Max Weber se trata de una forma de conducta con un sentido previsible para otros, es decir una conducta que transmite cierto significado para alguien. En este sentido, para comprender el alcance de la comunicación podemos recurrir a la lingüística saussureana, donde encontramos el símbolo (lingüístico) formado por el significante y el significado: la palabra que decimos y lo que denota en la mente de nuestro interlocutor

Bajo estos dos marcos podemos acercarnos a un concepto de “comunicación” pertinente para el *web art*. Partimos de la idea de que existen símbolos comunes en la cultura bajo los que se desarrolla el hombre. Así, una obra artística además de transmitir un mensaje estético también comunica algo. En otras palabras, una obra, más allá de transmitir un significado artístico es esencialmente comunicativa, pues, en términos de Weber es una conducta –o la representación de una conducta– que transmite algo a alguien.

Por lo tanto, podemos intuir que el gran concepto del arte como un ente monumental del pensamiento y creación humana, también heredado desde el pensamiento moderno, se fragmenta dentro de la red. Estos fragmentos discursivos nos permiten ver las partes que lo han hecho funcionar como el

discurso estético, simbólico y, lo que nos atrae en este momento: el sistema comunicativo.

Por otro lado, la producción y distribución del arte por internet encaja muy bien con la economía actual de producción y distribución que conocemos, al menos desde los inicios del radio y la televisión, cuando se comenzó a pagar por el acceso a la cultura más que por el contenido que podía ser elegido a discreción por cada usuario. Así, la producción artística en un medio como internet es más cercana a un producto comunicativo consumible por las masas que al monumento estético inscrito en un museo.

Recordemos aquí que los estudios críticos van de la mano con lo que se entiende en su momento como “creación”. Actualmente, las obras que se gestan en internet y su cercanía a un medio de comunicación más que a un medio institucionalizado del arte produce que, lógicamente, el concepto de creación proveniente también del pensamiento ilustrado no sea compatible con lo que sucede en internet y por ello, los estudios críticos de estas manifestaciones artísticas tienen dificultad para abordarlas.

Así, las discusiones del *web art* son importantes para traer a colación el sistema comunicativo implícito en la creación del arte ya que, si bajo los parámetros establecidos como “arte” el creado en internet o gracias a sistemas de *software* no logra ser catalogado como tal, entonces se inscribe en un sistema más amplio que lo adopta y le da significado. Ver al *web art* como un sistema de comunicación demuestra que existe el arte más allá de las concepciones preestablecidas por la Modernidad y que éste no necesariamente va de la mano con la institución que la avala.

Más allá de eso, podemos inscribir al *web art* en el sistema comunicativo porque su creación en internet abre la posibilidad de eliminar a un crítico o figura que avale que es o no arte. Así, la creación en la red se establece en dos extremos: el creador y el receptor. En teoría, al existir una relación directa entre

creador y receptor la cadena de producción del arte se rompe y el mensaje no es triangulado por un tercero. Es entonces cuando la independencia de la institucionalidad se logra y es a lo que intentaba llegar el *web art*. Sin embargo, entre la teoría y la práctica hay mucha diferencia ya que aun cuando la figura del crítico no es tan notoria en las redes sí existe una validación de la obra por parte de los pares de los creadores y por los mismos receptores.<sup>9</sup>

De esta forma el *web art* de los noventa no logra desprenderse por completo de la tradición de la Modernidad pues éste sigue siendo una manifestación especializada que basó su existencia en la autonomía institucional. La resistencia a ser parte del sistema artístico llevó a la creencia de que al ser reconocido como parte del arte contemporáneo la esencia del *net art* y *web art* se traicionaría (Prada; 2015: 18). Es por ello que, cuando a partir de 1995 comienzan las exhibiciones, bienales, encuentros y fundaciones a favor del *net art*<sup>10</sup> los artistas lo dan por muerto pues consideran que, finalmente, cualquier manifestación es atraída por la institución y con ello se le neutraliza (Prada, 2015: 20).

Basar la importancia del *web art* en su independencia institucional es reductivo pues el *net art* es reflejo de procesos históricos y sociales que en siglos pasados habrían sido imposibles de realizar. Gracias al advenimiento de la segunda época de la internet –la Web 2.0– en la primera década del dos mil, llega la era postinternet<sup>11</sup> y con ésta la creación artística en las redes sociales.

---

<sup>9</sup> De hecho, el mismo acto de catalogar y categorizar los tipos de arte que se dan cita en la red –*net art*, *web art*– así como marcar una obra como paradigma de la literatura hipertextual –*Afternoon, a story*– es síntoma de la dificultad para trascender el pensamiento de literatura canónica. Así, notamos que incluso los movimientos más trasgresores se mueven en parámetros tradicionales a pesar suyo.

<sup>10</sup> Para conocer la cronología de los eventos donde comienza el reconocimiento institucional del *net art* revisar Prada, Juan Martín. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal. 2015. pp. 18-22.

<sup>11</sup> El concepto “arte postinternet”, instaurado por Marisa Olson en 2007, se refiere a un arte que reflexiona sobre su creación en el contexto de la red de internet aquí usaremos el término “postinternet” como una época contextual en donde el internet ha trascendido lo utilitario para convertirse en una condición vital. Nada sucede si no está conectado a la red de la internet. Por lo que podremos distinguir entre dos etapas históricas: el preinternet y el postinternet.

A partir de la Web 2.0 y sus subsiguientes evoluciones,<sup>12</sup> el esparcimiento global de la internet los procesos de ingreso a la red se vuelven más accesibles al usuario y éste se torna más interactivo. La era postinternet es consecuencia de ello. No es, como podría pensarse por el prefijo *post*, un momento que ha dejado atrás al internet sino el escenario en que internet se convierte en un ente omnipresente en la vida cotidiana (Prada, 2015: 25). La conectividad de las redes sociales y la constante presencia de la red de internet han llevado a la sociedad a un estadio de postinternet del que muchas veces no somos conscientes pues su presencia ya es inherente a la cultura y a nuestros hábitos en sociedad

Además de esto, la Web 2.0 irrumpió en el campo literario con diversas redes comunicativas que permitieron el libre acceso de usuarios a investigaciones, libros, artículos académicos, etc. Se dio en mayor medida como repositorio de medios ya existentes ahora reunidos en una gran base de datos. Es decir, en un principio las herramientas de la Web 2.0 “materializaron” (en el sentido de “dar visibilidad”) la red hipertextual y supusieron para el campo literario una forma más efectiva de comunicación, difusión e investigación del conocimiento. Es decir que mientras la Academia de las letras se concentraba en las bases de datos surgían escritores que utilizaron estas herramientas como medio de expresión artística.

Las redes sociales se han convertido en herederas del *web art* de la década del noventa. La creación en redes es muy interesante pues a diferencia del *web art* no se da de forma aislada en páginas especiales para la creación, sino que convive de manera frenética con el resto de información en la red. Nuestro caso de estudio, la tuitatura, es ejemplo de ello pues al ser manifestaciones literarias que conviven en la plataforma de Twitter con miles de otros discursos pueden llegar a pasar inadvertidas. Irónicamente esa convivencia es la innovación de esta clase de discursos artísticos. Por ello resulta tan difícil aislarlos para su estudio ya que, al sacar estos discursos de su hábitat, desaparecen.

---

<sup>12</sup> Actualmente estamos en la evolución 4.0 ó 5.0 de la Web.

Hablar de redes sociales en la actualidad nos remite a las plataformas de internet que utilizamos diariamente. El término de *redes sociales*, desde la Antropología, hace referencia a los conjuntos delimitados de individuos, grupos, organizaciones, comunidades, etcétera, que están vinculados entre sí a través de distintos lazos. La Web 2.0 parte de este principio para desarrollar la interacción entre los usuarios de la internet. Las plataformas como el Blog, Facebook y YouTube son ejemplo de ello pues son lugares de interacción entre usuarios que comparten las mismas inquietudes, gustos u opiniones, creando la sensación de comunidad.

El uso de las plataformas de internet como redes sociales, es decir como modo de interacción directa, entre distintos emisores de toda clase de discursos, es el *social media*. La diferencia entre red social y *social media* radica en que, aunque las redes sociales son espacio de convivencia e intercambio el *social media* es la manera como los usuarios utilizan estas plataformas: muchas veces se utilizan no sólo para interactuar con otros –de hecho, muchas veces la interacción queda fuera de la ecuación– sino para interactuar con la información, un ejemplo es la Wikipedia.

Para hacer una burda comparación podemos tomar como ejemplo la diferencia entre lengua y habla: la lengua es aquello que nos permite mantenernos en sintonía con los otros pues es un código compartido mientras que el habla es el uso específico que cada hablante hace de la lengua. Así, las redes sociales son la lengua, es decir el código que todos compartimos y al que tenemos acceso mientras que el *social media* es el uso que hacemos de las herramientas de las redes sociales: podemos decidir si interactuamos con los demás miembros o no, si recibimos la información o la editamos y transformamos, si somos productores o sólo receptores.

En esta época de interacción postinternet, las fronteras demarcadas entre el yo y los otros se han disuelto ya que las redes sociales han abierto el panorama a diversas realidades, no sólo alrededor del mundo sino dentro de una misma

nación. Si recordamos que los dogmas de la Modernidad se basaban en un entendimiento inamovible del ser y de su interacción con el mundo, queda bastante claro que estos preceptos ya no son pertinentes dentro de este nuevo orden social. Con la llamada “revolución tecnológica” las instituciones como identidad nacional han perdido relevancia pues no representan a la diversidad cultural que notamos dentro de las redes. Por ello, la literatura electrónica de postinternet se desarrolla en una esfera distinta a la literatura hegemónica ya que la literatura electrónica responde a un nuevo orden social.

El postinternet plantea a sus propios valores y época. La búsqueda de la verdad, la belleza y la justicia que se perseguía durante la Ilustración se ha convertido en la búsqueda de la libertad, la expresión sin límites y la comunicación entre pares. El *social media* nos permite el libre acceso a la información por lo que atrás queda la admiración hacia el especialista en un tema pues la información está al alcance de la mano.

Las artes sólo son una entre muchas opciones para alcanzar el conocimiento y, ya que, como señalaba Bourdieu, la mayor parte de las personas vive una relación diferente con las artes a la que mantienen los eruditos con ellas, actualmente la adquisición de técnicas y teorías no resulta relevante para los consumidores de literatura, sin embargo, fuera del ciberespacio seguimos viviendo bajo parámetros modernos: los estudios literarios enseñados en la Academia continúan mostrando a las artes como el camino inequívoco en la búsqueda de la justicia, el conocimiento y la belleza. Así, mantener los estudios literarios bajo los parámetros modernos limita el alcance o entendimiento de la literatura electrónica.

Así, toda regulación académica de la literatura electrónica del postinternet parece imposible. Al surgir en redes que fueron creadas para la comunicación y la experiencia afectiva, el fenómeno de la literatura electrónica a partir de la década del dos mil nació fuera del foco de atención de la Academia.



Antes de concluir este apartado queremos recordar que la conectividad también implica ciertas limitaciones en lo que se nos muestra y a lo que tenemos acceso. Si bien la información de la red está abierta al usuario, a partir de la web 3.0 los algoritmos personalizados para cada usuario de la red provocaron que los contenidos relacionados a sus últimas búsquedas y gustos se mostraran sin dificultad. Así, la red de cada usuario se va cerrando en sí misma dando como resultado el *filtro burbuja* que, de cierta forma, muestra a cada usuario lo que quiere ver (Pariser, 2017).

Como resultado del filtro burbuja, la visión de cada usuario está sesgada. Así, la red de internet, lejos de ser el escaparate de toda la información al alcance de la mano se convierte en una parcela de información elegida para satisfacer los deseos y concordar con los juicios pre establecidos de cada usuario<sup>13</sup>. De igual forma, el filtro burbuja ayudaría a explicar la vigencia del campo literario dentro de un espacio supuestamente democrático. El campo dentro del ciberespacio se refuerza con el nicho de usuarios cuyos filtros burbuja los mantiene en los lazos creados en la red.

### **1.3 Estudio de la literatura hipertextual**

Como vimos en el apartado anterior, la literatura hipertextual es una forma de escritura que, por medio de la red informática, logra materializar las redes intertextuales que el lector crea en el acto de lectura. Partiendo de este principio, en los noventa surge la literatura hipertextual que a raíz del desarrollo de *software* especializado lleva al lector por las posibilidades de la narración. La literatura hipertextual, entonces, surgió como parte del *net art*; actualmente podemos encontrarla también en las plataformas de internet por lo que la literatura hipertextual también pertenece al *web art*.

---

<sup>13</sup> En años recientes se ha comprobado que el filtro burbuja puede detonar la polarización de opiniones políticas y que ha tenido influencia en elecciones polémicas como el Brexit y la elección de Donald Trump (Fernández-García, 2017). Ciertamente el panorama político no es tema de discusión de este estudio sin embargo nos pareció necesario mostrar el poder que puede alcanzar el filtro burbuja.

A lo largo de este capítulo hemos utilizado y desarrollado el término hipertexto y literatura hipertextual tomando como base los estudios de Aarseth y Nelson, sin embargo, ligados a estos conceptos hay algunos términos que se utilizan como sinónimos sin caer en mayor discusión. Términos como “literatura electrónica”, “literatura digital”, “hiperliteratura” o “literatrónica” aparecen sin más en artículos de internet, blogs e investigaciones académicas por lo que es fácil tomarlos como sinónimos ya que al fin y al cabo todos se refieren a la literatura hecha gracias a la tecnología digital.

Nos parece relevante hacer una diferencia entre terminología tanto para aportar a la teoría de la literatura electrónica como para no desviar la discusión de nuestro objeto de estudio: al enmarcarlo correctamente podremos comprender en qué consisten las rupturas que suponen. Por lo tanto, en este apartado hablaremos de las diferencias y similitudes entre literatura hipertextual y literatura electrónica para comprender cómo funciona la tuitatura<sup>14</sup>.

El estudio de la literatura en internet se encuentra en constante cambio y actualización debido a que el formato que las contiene —el ciberespacio— es móvil por lo que fijar las obras que ahí surgen implica analizarlas en retrospectiva y en un formato distinto al que las vio nacer. Así, describirlas es el primer paso para comprender el fenómeno y aislarlo para su estudio sincrónico. La noción de literatura hipertextual actualmente ha sido un tanto inestable, además parece que los estudios sobre ella no han logrado implantar un concepto invariable:

[...] su definición no parece estar demasiado clara, o al menos no es compartida por los autores que tratan del tema, y así se habla del hipertexto como de un concepto, de una convergencia entre teoría y tecnología, de una *estructura mental*, de una *operación asociativa del proceso de lectura*, de una herramienta informática, de una aplicación concreta, de una característica inherente a las redes digitales[...], y, en

---

<sup>14</sup> En 2008 Katherine Hayles hace un recuento de los tipos de literatura electrónica según los programas que se utilizan para su creación. Destaca la ficción interactiva, la narrativa transmedia, las narrativas localizadas y el *code work*. Actualmente, el texto de Hayles continúa siendo un punto de partida para los estudios de la literatura electrónica, sin embargo, ya que ella se centra en textos creados a través de determinados programas, su nomenclatura no es del todo aplicable para literaturas que surgen en el seno de plataformas que no fueron creadas para la creación literaria como es el caso de la tuitatura.

general, de cualquier cosa que sea un conjunto de textos digitalizados o un texto impreso de estructura no-lineal<sup>15</sup> (Pajares, 2004: 27).

De los 7 tipos de hipertextos que señala Susana Pajares hemos recurrido a los que se refieren a “una estructura mental” y una “operación asociativa del proceso de lectura” pues más allá de la interactividad que pueda asociarse al hipertexto, siguiendo a Pajares, no debemos verlo como una oposición al libro impreso ya que la interpretación de un texto siempre ha implicado un proceso asociativo y por llamarlo así, hipertextual, es sólo que hasta la llegada de las nuevas tecnologías informáticas este proceso ha podido ser visible.

La red intertextual y el hipertexto han abierto nuevas posibilidades no sólo para la comunicación en general, sino que los procesos creativos han sufrido modificaciones. A simple vista la creación dentro de una plataforma no es más que el uso de una nueva herramienta para crear lo que se ha hecho a lo largo de muchos siglos ya que en las plataformas digitales se utilizan de igual manera las letras, las palabras y las formas artísticas que reconocemos. Sin embargo, el carácter simbólico de estas creaciones difiere del de la literatura hegemónica.

Al enumerar los elementos de la literatura hipertextual podemos destacar tres: la inmaterialidad, la ruptura con la tradición librocéntrica y la visibilización de las redes intertextuales de una obra.

La inmaterialidad de la literatura hipertextual emana desde el momento en que se le concibe en un espacio virtual –aunque no por eso se olvide que requieren de alguna tecnología física que la transmita–. El apartamiento de la tradición librocéntrica es una consecuencia de la desmaterialización pues al ser textos concebidos para interactuar en la lógica del ciberespacio se desata del libro impreso. La visibilización de las redes intertextuales que son puestas en marcha en el ejercicio de lectura es posible gracias a que la literatura hipertextual está creada de tal forma que sea posible interactuar con diferentes lugares del texto,

---

<sup>15</sup> Cursivas más.

característica que se logra realizar al crear el hipertexto con algún *software* que así lo permita.

Mientras que las primeras características del hipertexto también son características de la literatura electrónica, el último rasgo no es obligatorio. A pesar de que la literatura hipertextual es electrónica debido a que surge en el ciberespacio y requiere de *software* que no existiría sin la lógica del internet, la literatura electrónica no necesariamente es hipertextual debido a que muchas veces ésta se cierra en sí misma, es decir, son obras finitas y enmarcadas en el espacio manifiesto por el discurso enunciado. Incluso podemos entender a la literatura electrónica como parte de la literatura hipertextual pues comparten rasgos importantes, pero no son equivalentes.

La tuitatura contiene los primeros dos elementos de la literatura hipertextual pero el último, la intertextualidad no se da de manera directa en el texto. El tuit, al ser un texto cerrado en sí mismo, únicamente puede vincularse con otros discursos mediante hipervínculos que envían a otras plataformas de internet y no a otro lugar de la historia. Incluso cuando esos otros discursos son articulantes de la tuitatura no podemos hablar de una hipertextualidad pura.

A manera de correlato podemos ver cómo la invención de la imprenta también supuso un gran avance tecnológico y con ella surgió la era del libro como la conocemos hasta ahora. Además del libro, la invención de la imprenta transformó las relaciones entre escritores, traductores, profesores y público.

[...] muchas de nuestras actitudes e ideas más queridas y frecuentes hacia la literatura no son sino el resultado de determinadas tecnologías de la información y de la materia cultural que proporcionaron el entorno adecuado para dichas actitudes e ideologías (Landow, 1995; 49).

La tecnología del libro impreso cambió el marco cultural en el que se inscribía autor, texto y lector; afectó la recepción y la propia manera de concebir un texto. La imprenta inició un paradigma en la historia cultural tan importante que seguimos rigiéndonos por el concepto de lo *librocéntrico*. Este paradigma también

se puede comprender desde el canon literario pues el germen religioso se expande al libro-objeto que simbólicamente recibe un tratamiento sacro.

La tecnología de la palabra según Walter Ong, se ha mantenido en constante cambio desde la invención de la escritura; se han transformado los materiales: “[...] la escritura (y particularmente la escritura alfabética) constituye una tecnología que necesita herramientas y otro equipo: estilos, pinceles o plumas; superficies cuidadosamente preparadas, como el papel, pieles de animales, tablas de madera; así como tintas o pinturas, y mucho más” (Ong, 1987: 84). Posteriormente, la imprenta y en la actualidad la computadora y dispositivos electrónicos.

La supremacía de la palabra escrita se mantiene hasta nuestros días pues la literatura electrónica también hace uso de la escritura y el alfabeto como lo conocemos, es decir, la literatura electrónica y la impresa difieren, materialmente, en el soporte que las ampara y esto no es poca cosa porque aun cuando esencialmente el logocentrismo se mantiene como eje de la comunicación la recepción del mensaje sí es representativa del orden social en el que vivimos. Con la llegada de la imprenta y los libros en Occidente la lectura se acerca más a la concepción lineal del tiempo mientras que los rollos representan la construcción cíclica de éste (Agamben, 2016: 82).

La tuitera se inscribe en el paradigma de la literatura electrónica, se caracteriza por la fragmentariedad y multiplicidad de discursos que presenta lo que afecta la forma de lectura. Por un lado, el tiempo ya no es lineal, sino que se fragmenta al mostrar el momento exacto de la publicación; al fijar el instante. Además, la plataforma ordena las publicaciones de la más reciente a la más antigua, lo que implica una especie de lectura en reversa.

Por otro lado, la fragmentariedad de discursos se da de varias maneras: en un primer momento porque al abrir la plataforma lo que aparece son decenas de textos descontextualizados: un *collage* de discursos que nada tienen que ver entre

sí. En seguida, si nos enfocamos en un texto en particular encontramos que, a menos que se atenga a los caracteres establecidos, el texto estará dividido en varias publicaciones lo que implica la lectura en reversa. En última instancia, la fragmentariedad del texto en Twitter tiene que ver con la concepción de la sociedad actual del ser: una visión posmoderna que fragmenta al individuo en múltiples lógicas lo que se refleja en escritos introspectivos que muestran la constante creación y recreación del individuo.

La tuitatura sólo puede mantener su lógica dentro de la plataforma de la que es nativa ya que, al salir de ella las fragmentaciones antes enunciadas no se logran apreciar y su complejidad pasa desapercibida. Aun así, probablemente sea imposible que la impresión de textos quede relegada por las literaturas electrónicas pues la supremacía del libro está muy arraigada en la sociedad<sup>16</sup>, sin embargo, es posible que la necesidad de edición responda a una nueva problemática y no sólo a un asunto de mercado y tradición.

Si tomamos en cuenta que la escritura misma surgió como necesidad para mantener en la memoria de las sociedades la historia oral, que durante la Edad Media se copió la historia occidental del rollo al códex, y en el Renacimiento del códex a la imprenta (Cortés, 2014: 126), entonces podemos comprender que los archivos deben ser renovados cada tanto para lograr su estabilidad y permanencia, en este caso, la impresión de textos electrónicos podría tratarse de una nueva forma de actualización de archivos en donde veríamos que el proceso se está revirtiendo y no se trata más de digitalizar archivos para optimizar su uso sino de imprimir los archivos creados de forma digital para asegurar su registro e importancia dentro de la historia literaria.

Así, la impresión de una obra hipertextual o una obra electrónica no implicaría su aceptación por el mundo canónico de lo legítimo y digno de ser

---

<sup>16</sup> Aunque en años recientes las imprentas han tenido que unirse al mundo digital y han abierto plataformas desde donde se pueden comprar *e-books* que de cierta forma comienzan a plantear la posibilidad de abandonar el libro impreso (Szpilbarg y Saferstein, 2006: 182).

editado, sino que se trataría de la aceptación por parte del mundo impreso de la relevancia de éstas.

Aquí debemos traer a colación las palabras de Susana Pajares: “No podemos imprimir un hipertexto [...] sin convertirlo en una versión congelada de sí mismo” (Pajares, 2004: 20), pues la impresión de un hipertexto se trata de una adaptación de la obra y no la obra en sí ya que el dinamismo que enriquece al hipertexto y a la creación literaria que elige este tipo de formato se apagaría y desluciría al imprimirse<sup>17</sup>, de una forma similar a lo que sucede con la literatura oral.

A pesar de que los límites entre la literatura hipertextual y electrónica con la literatura impresa, aparentemente son muy visibles, continuamos sin comprender hasta qué punto una es independiente de la otra. A las manifestaciones de la literatura hipertextual y electrónica constantemente se las quiere categorizar bajo la misma lógica de la literatura impresa tradicional, necesidad lógica en el sentido de que, finalmente, debido a su larga tradición en la cultura lo impreso continúa imperando.

Los estudios sobre literatura hipertextual y electrónica constantemente son cuestionados sobre el formato físico en el que ésta se presenta pues parece que ante la crítica aún no se concibe la idea de una obra literaria sin su formato libro o como si el estar impreso fuese fundamental para inscribir una obra dentro del panteón de la literatura digna de ser estudiada y mientras la edición no se presente, las preguntas sobre cómo abordar la obra o desde qué aspecto estudiarla no logran ser comprendidas y menos aún respondidas.

---

<sup>17</sup> Por ejemplo, la literatura digital sea impresa o no mantiene en residuos léxicos que nos transfieren a ideas inamovibles referentes a la edición de textos, como la idea de la página –página web–, sin embargo, en sitios como blogs y el microblog de twitter la página no existe, muestran un texto continuo donde lo movable es el texto y no el soporte, en la impresión de alguna obra creada bajo este contexto se pierde la movilidad de la obra.

Sin embargo, el formato bajo el que se presenta las nuevas manifestaciones literarias nos obliga a replantear la concepción moderna que tenemos de la literatura debido a que ésta no se encuentra necesariamente en el objeto libro; nos obliga a recordar que la literatura existió antes que la escritura misma y que los sistemas de impresión. Nos obliga a recordar que la literatura va más allá del objeto que la contiene y que también se trata de conexiones y relaciones mentales que ordenan una historia, una idea o un proceso de aprehensión intelectual.

La noción de la lectura electrónica, está relacionada con la mecánica de la desmercantilización de la obra literaria ya que el acceso y la producción de ésta se da en el ciberespacio lo que conlleva a un acceso y distribución solamente lógico en este espacio. En el caso de la tuitatura su soporte en la plataforma implica que la obra misma sea estudiada o recibida de distinta manera que lo sería al estar impresa o en libro electrónico.

Bajo estas nuevas nociones de la creación literaria es válido preguntarnos también hasta qué punto las obras creadas dentro de las plataformas digitales pueden recibir el adjetivo de “literatura”. Si el sistema de valores se transforma en aspectos como la materialidad de la obra o el paradigma librocéntrico es lógico pensar que nociones históricamente establecidas como el concepto de literatura también se deben replantear.

Para nombrar este tipo de manifestaciones se han propuesto algunos términos a lo largo de la historia de la literatura hipertextual y electrónica. Por ejemplo, en 1997 Espen Aarseth introdujo el término de *hiperficción* para referirse a la red hipertextual en la que se desarrollaban ciertas obras de ficción, como *Afternoon, a story* de Michael Joyce<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> El género no fue abundante en México, si es que siquiera existió, ya que durante la década de los noventa el acceso a la red de internet era más limitado que hoy en día. En la escena literaria en México no hay registros de existencia de literatura hipertextual durante la década de los noventa, sin embargo, actualmente el Centro de Cultura Digital resguarda en su página de internet algunas obras de literatura hipertextual creadas tanto por escritores, programas y alumnos de los talleres sobre literatura digital. Ver <http://editorial.centroculturadigital.mx/eliteratura>



Para terminar de explicar cómo funciona la tuitatura dentro de la literatura electrónica podemos traer a colación el término de *artefacto cultural*.<sup>19</sup> El término artefacto nos parece relevante ya que muestra, precisamente, que las literaturas electrónicas descentralizan la mirada de la tradición literaria hegemónica al surgir en un contexto que podría mirarse como simplemente utilitario pero que no por eso deja de ser significativa culturalmente. El artefacto, entonces, está integrado tanto por la estructura textual como por el contexto y carácter simbólico que contiene. Además, el término artefacto deja fuera el concepto de *literatura* para indicar que las creaciones surgidas en las plataformas digitales son libres de responder a lo que históricamente hemos entendido como literatura, no por falta de rigor estético o quehacer artístico sino porque la plataforma que las sostiene es distinta al libro impreso. Aunque a lo largo de los años la noción de literatura se ha flexibilizado gracias a los nuevos sistemas de valores otorgados por las diversas generaciones literarias<sup>20</sup>, actualmente las literaturas electrónicas implican un replanteamiento de los valores modernos de la literatura.

Sabemos que a primera vista el término artefacto parece ambiguo y aplicable a casi cualquier creación humana y es precisamente esa cualidad la que tendríamos que elogiar al hablar de literaturas electrónicas ya que eliminan la idea hegemónica de la literatura, de la obra maestra y del autor inalcanzable y la lleva al terreno de lo cotidiano, de lo alcanzable y reproducible.

La discusión sobre las Tecnologías de la Información y Comunicación, y en particular sobre los artefactos que se han creado teniendo a éstas como soporte, abre una nueva veta que explorar, pues, en primer lugar, no se trata de establecer

---

<sup>19</sup> Los artefactos culturales se refieren a todo lo producido por el ser humano dentro de un contexto cultural. Estos ponen de manifiesto el funcionamiento de las tradiciones e intentan mostrar cómo éstas se pueden desplazar pues no son más que convenciones históricas, es decir, mostrar cómo las tradiciones no son inalterables, al hacerlo reorientan la mirada teórico-técnica. Los artefactos culturales, además, se encuentran en un punto medio entre la significancia (cultural, histórica, etc.) y la simple utilidad (Isava, 2009: 448).

<sup>20</sup> Por ejemplo, retratar a las clases bajas a partir del Renacimiento, la ruptura del verso con las vanguardias, la inclusión de nuevos temas a partir del Futurismo.

si se trata o no de literatura, sino de reflexionar la presencia de estas nuevas formas de creación en el panorama literario.

La importancia de los incipientes estudios sobre el uso de las plataformas digitales para la creación artística reside en que los fenómenos que suceden en ellas están íntimamente relacionados con el cambio social que las nuevas tecnologías traen consigo. No podemos valorar los artefactos literarios con los conceptos hegemónicos de la literatura ya que estos se inscriben bajo parámetros sociales distintos; las literaturas electrónicas responden a una organización posmoderna y al entendimiento fragmentario y efímero del tiempo.

El desarrollo de los artefactos está inmerso en la posmodernidad, en donde rige el eclecticismo: “Lo posmoderno es lo que no se puede gobernar con reglas preestablecidas, lo que no se puede juzgar según principios determinados, siempre poniendo mucho cuidado en no convertir los márgenes (ahora objeto de atención especial) en nuevos centros” (Noguerol, 1996: s.p.). El texto posmoderno se ha descentralizado y se mueve en la periferia de lo hegemónico, por ello, aunque abundan conceptualizaciones y tipificaciones de la literatura electrónica es complicado establecer una teoría inamovible.

Además, la tecnología y las plataformas surgen con tal rapidez que conceptualizar de forma general a las literaturas electrónicas resulta inabarcable y hasta cierto punto infructífero:

[...] con las actuales diferencias entre los sistemas hipertextuales, incluyendo aquellos empleados con intenciones poéticas, resulta peligroso construir teorías generales acerca de la hiperliteratura. Debemos analizar cada sistema como un medio potencialmente nuevo, con consecuencias estéticas diferentes (Aarseth, 1997: 97).

Por ejemplo, no tendrá las mismas características la literatura creada en blogs que aquella soportada por Facebook o la inscrita en Twitter. Así, podemos imaginar que para el entendimiento de las literaturas electrónicas es necesaria una cosa: un estudio sincrónico que tome en cuenta las nuevas nociones relacionadas a la

creación electrónica. Sólo posicionándonos en la perspectiva del presente es como lograremos comprender el verdadero alcance de las nuevas formas literaria.

Es fascinante que los seres humanos seamos prácticamente miopes para valorar el presente con relación al pasado o futuro: “[...] una curiosa ‘modestia histórica’ hace que nos cueste trabajo creer que ante nuestros ojos haya surgido algo verdaderamente nuevo y que antes no había. A esta situación se suele llamar ‘conciencia histórica’” (Marías, 1949: 12). La conciencia histórica influye en las maneras de abordar un objeto de estudio pues hace que se beneficie la mirada diacrónica pues es más fácil orientar la mirada hacia el pasado para comprender una tradición que comprender el desarrollo en tiempo presente de una expresión. Para acortar un poco la brecha entre los estudios diacrónicos de la literatura y volverlos sincrónicos, recurriremos al estudio de los campos de Bourdieu. Si bien, una mirada completamente sincrónica es imposible pues no podemos ignorar la historicidad, sí intentaremos explicar cómo funcionan en el presente las estructuras en lugar de adaptar los textos a la teoría.

A lo largo de este capítulo, hemos realizado un recorrido por los estudios de la literatura hasta llegar a los incipientes relacionados con los hipertextos que mucho tienen que ver con los estudios de la literatura electrónica. Gracias a estos primeros estudios podemos comprender los mecanismos a nivel intelectual que se ponen en acción al acercarse a un hipertexto, ello nos sirve de base para iniciar un estudio propio acerca de la tuitatura.

Debido a que la literatura, en la gran extensión de la palabra es una manifestación de la cultura, para estudiarla, debemos ubicarla dentro de su contexto. En el siguiente capítulo se abordará la literatura electrónica, en particular la literatura en Twitter, desde los mecanismos que la hacen funcionar dentro de la sociedad y cómo estos han cambiado a partir del orden del postinternet.

En nuestro caso de estudio esto se ve claramente ya que no sólo se muestra una nueva forma de creación aunado a la modificación de los roles de los agentes, sino que, además, entran en juego generaciones de creadores que no son parte de la estructura literaria tradicional fuera del ciberespacio. Lo anterior nos lleva a replantear la conformación actual del campo literario dentro del ciberespacio.

## **Capítulo 2.**

### **Transfiguraciones de los cánones modernos en la literatura electrónica. Una revisión del campo cultural**

En Estados Unidos y Europa los estudios del fenómeno literario electrónico han florecido desde los noventa, no obstante, en América Latina y en México han comenzado a ganar relevancia desde hace unos 10 años, siendo unos de los pioneros en el tema Diego Vigna y Marcelo Casarín con sus estudios del campo cultural dentro de los blogs argentinos (Vigna y Casarín; 2010), Daniel Escandell Montiel con sus acercamientos a la terminología usada en Twitter (2014) y David Baizabal con su mirada a la obra de Alberto Chimal (2012). Actualmente, muchos estudios de la literatura electrónica latinoamericana vienen de España (Paulo Antonio Gatica Cote; 2014, Juan Martín Prada; 2015).

Así, nos damos cuenta de que el fenómeno literario electrónico en Latinoamérica no parece contar con una teoría o una metodología que ayude a su acercamiento. El paradigma de lo electrónico –lo electrónico en México– se encuentra en construcción y los acercamientos a él serán apenas parciales; reescrituras y adaptaciones de teorías surgidas en el seno de la literatura tradicional.

Además de ello, nos enfrentamos a una literatura electrónica inscrita bajo el orden de la sociedad del postinternet. El postinternet, como se ha entendido durante este estudio, da por sentadas las relaciones de los individuos dentro de las redes sociales. Éstas se convierten en algo tan habitual que no parece lógico que surjan dentro de ellas manifestaciones literarias. Es difícil posicionarse en una relación crítica con respecto a las novedades que se despliegan en la actualidad pues la perspectiva heredada de la Modernidad afecta la visión del presente.

En el presente capítulo abordaremos la teoría del campo cultural propuesta por Bourdieu para analizar cómo se trastocan elementos tradicionales de la literatura dentro del contexto del postinternet y la creación literaria en Twitter.

La noción del campo intelectual de Bourdieu, ha tenido relevancia para explicar la marcha de la estructura literaria y los elementos implicados que la hacen funcionar. Debido a que la literatura electrónica está inscrita en un paradigma relativamente nuevo nos parece que la noción de campo es una buena forma de comprender, en primer lugar, cómo funciona y cómo se transmite este género. Sin duda, los elementos destacados por el sociólogo francés como la figura de autor, el libro-obra y los agentes del campo intelectual no serán comprendidos bajo la misma luz con la que surgieron sus estudios, pero hacer el ejercicio comparativo de cómo funcionaban estos elementos durante la Modernidad y cómo lo hacen ahora nos dará una guía para comprender la estructura de la literatura electrónica contemporánea y comprender por qué el paradigma de la Modernidad no es suficiente para explicar este fenómeno.

Pierre Bourdieu en su texto “Algunas propiedades de los campos” hace un recorrido histórico de las transformaciones que se han dado dentro del campo cultural a medida que el campo de poder y económico cambiaban (2002). Indica que los cambios dentro del campo cultural son “revoluciones parciales” ya que se tratan de trastocamientos al orden establecido, pero dentro de los mismos límites del campo: es decir, una nueva generación de intelectuales o agentes culturales que propongan un cambio en el sistema, de manera inherente a su existencia, debe ser aceptada por el campo al mando del sistema cultural o sus manifestaciones artísticas simplemente pasarán desapercibidas.

Al recordar lo acontecido en los noventa con el *web art* las palabras de Bourdieu cobran actual relevancia. La inclusión del arte de internet en catálogos de arte o en bienales significó para los creadores la institucionalización de sus expresiones artísticas y la adopción por parte del campo intelectual. Aquellas manifestaciones surgidas en un espacio independiente, y como contracara del arte contemporáneo, se absorbieron por el sistema cultural gracias a que compartían rasgos con el arte establecido. Sin embargo, la revolución parcial del *web art* abrió la brecha por la que han hecho su aparición manifestaciones del arte en plataformas de internet.

Los estudios de Bourdieu hacen especial énfasis en demostrar cómo las revoluciones parciales que se dan dentro del campo cultural son parte del progreso relacionado con la sociedad y es por ello que, a final de cuentas, un género, una obra o un fenómeno que haya sido en su momento novedoso terminará por convertirse en parte del campo. Así, podemos comenzar a esbozar la idea de que la llegada de la literatura electrónica es parte de este devenir.

La literatura electrónica se inscribe en un nuevo orden social, el postinternet y *social media*, donde la interacción entre individuos queda en segundo plano y la interacción con la información está en primer plano. Este nuevo orden se inscribe en el devenir histórico de la sociedad, por lo tanto, no puede existir un verdadero rompimiento con la tradición sino una transformación del orden establecido. Así, la literatura electrónica no es un rompimiento con las tradiciones anteriores, al contrario, como veremos, la tuitura retoma tradiciones y formas literarias hegemónicas que han mutado dentro del ciberespacio, por ello, parecen novedosas. La literatura electrónica, entonces, tiene mucho que ver con la literatura hegemónica pues es, digamos, su evolución, pero su camino se ha bifurcado y la razón de ser de la literatura electrónica no es la misma que la moderna.

Debido a que nos enfrentamos a un tema en constante transformación es momento de que nos enfoquemos en las transfiguraciones que se llevan a cabo en la literatura electrónica a raíz del contexto del postinternet. Para esto retomaremos los conceptos aunados a la literatura según se entiende desde la Modernidad y analizaremos cómo cada uno de estos queda rebasado cuando de la literatura electrónica se trata.

Para comenzar a hablar de los sistemas literarios que tienen lugar en las redes sociales y, en el punto focal de esta investigación –la tuitura–, es necesario definir las categorías que rigen a la literatura tradicional. Sin estos conceptos comprender lo que implica la literatura del postinternet podría limitarse a la

superficialidad del medio que la soporta. Es decir, el error en que cayó el *web art* de los noventa: situar su valor en su independencia de los medios tradicionales.

El campo literario según lo estudió y definió Bourdieu implica un acercamiento a las obras literarias tanto en su estructura interna –a manera del formalismo– como externa, es decir la relación que existe entre la obra y los diversos sistemas en los que se encuentra inmersa: el cultural, social, político, económico, etc. Al mismo tiempo, es una estructura formada por un creador; agentes de legitimación como editores, profesores, académicos, críticos; sistemas de enseñanza y cenáculos (Bourdieu, 2002: 30). Finalmente, el campo literario se conforma de dos núcleos unidos, pero en constante choque: el autor y la autoridad institucional representada por la Academia y la crítica.

Actualmente, la literatura electrónica no puede entenderse sin una mirada a los campos de acción en los que se desarrolla. El postinternet implica una forma nueva de adquisición de la cultura, de interacción social, de adquisición económica y de poder político. Ahora bien, esto no significa que nos encontremos ante estructuras dobles como los campos del postinternet –intangible como el internet– y los campos de la realidad física (un campo cultural virtual y un campo cultural físico, por ejemplo), sino que la lógica del postinternet implica que un campo, cualquiera que sea éste, debe tomar en cuenta y comenzar a jugar con las reglas del postinternet.

## **2.1 Elementos de la noción moderna de literatura transfigurados en la creación en Twitter**

Twitter surgió como evolución de las páginas de blog: diarios o bitácoras en línea que aparecieron aproximadamente en 1996. Para 1999 Blogger se convierte en el primer documento personal en línea que nació en la red sin ser reflejo de ningún tipo de escritura física (Cortés, 2014: 137). Cabe destacar que el *web art* de los noventa se vio acogido en los espacios de blogs para llevar a cabo tanto su acción creativa como las discusiones sobre esta corriente artística.



Posteriormente, con la Web 2.0 comienzan a diversificarse los formatos de autopublicación y los *microblogs*. En el año 2006 se lanzó al mercado mundial la aplicación para la comunicación instantánea de Twitter –*microblog* por sus caracteres limitados– y se apropió del terreno de las noticias, las notas personales y la comunicación inmediata. En 2009, Jack Dorsey, uno de los fundadores declaró que Twitter no es una red social sino una herramienta para la comunicación y en 2011 fue apoyado por Laura Gómez –gerente de internacionalización–, quien declaró que Twitter es una red de información abierta y no una red social (López Martín, 2012: 36).

Retomemos un momento la comparación que hacíamos del lenguaje y habla. El caso de Twitter ejemplifica que el *social media* –el uso particular que cada usuario ejerce de las herramientas comunicativas– se trata más de la forma como la gente interactúa con la información mientras que la interacción entre individuos pasa un poco a segundo plano. Lo importante en Twitter es comunicar algo a alguien aunque ese receptor sea indeterminado.<sup>21</sup>

Lo que Twitter pierde en interacción entre pares gana en efectos comunicativos: es más fácil mostrarse y experimentar cuando no importa quién será el receptor de esta información. Esta libertad de expresión es la que ha permitido que en la plataforma se hayan incrustado expresiones artísticas que mucho tienen que ver con la concepción de uno mismo como escrituras contemporáneas del yo, que exteriorizan la privacidad, o actualizaciones de géneros tradicionales que han encontrado en la plataforma un semillero para la experimentación.

---

<sup>21</sup> Hablamos aquí de las cuentas personales del usuario común. A diferencia de las cuentas oficiales de organismos, compañías, instituciones, figuras públicas, etc. que sí presentan una reflexión más profunda sobre lo publicado ya que se encuentran siempre bajo escrutinio público, las cuentas de los usuarios promedio reflejan la evolución comunicativa y literaria perteneciente al paradigma digital.

### 2.1.1 Autor moderno y ciber autor

Si anteriormente el escritor dependía de que un mecenas pagara por sus servicios, fue durante el siglo XVIII y XIX que la figura se reemplaza con el editor y con ello la edición y publicación cobran una gran importancia en la identidad del escritor. Es a través de la obra publicada cuando surge la figura del escritor profesional. El paso de la esfera de lo privado a lo público (en el sentido de la publicación) le da vida al escritor. La publicación de obra cambia el estatus de un acto a una identidad: no es lo mismo escribir que ser escritor (Cordón, Carbajo y Arévalo, 2012: 177).

La identidad de un escritor a través de la publicación se da en tres momentos: en la autopercepción (el individuo se reconoce como escritor), la representación (el individuo se expone como escritor) y la designación (los otros reconocen al individuo como escritor) (Cordón, Carbajo y Arévalo, 2012: 177). Esta ideología del intelectual como individuo distinto del resto es tan fuerte que los valores de época se vierten en estas figuras. Así, los escritores terminan siendo entes representativos de cierto momento histórico lo que lleva a la creación de literaturas nacionales y canónicas.

Si durante la Modernidad se esperaba que la obra de arte fuera la guía de comportamiento e iluminación de los hombres, en la época del postinternet, la obra se satisface con la enunciación de una sensación momentánea y fugaz: lo importante no es la respuesta sino la expresión, el receptor pasa a segundo plano y gracias a ello, cualquiera puede ser escritor. El *social media* explota la vena artística de cada individuo y les otorga un lugar para dicha expresión: no importa si son los mejores o los peores creadores, todos conviven un espacio libre.

Ya desde el *web art* de los noventa la noción de autor había sido un tanto problematizada pues las personas comunes podían publicar su creatividad a través de los distintos medios que ofrecía internet, así, las creaciones amateurs comenzaron a existir a la par que la de creadores profesionales y la discusión

sobre el arte en internet las estudió por igual. Uno de los puntos más interesantes en los que se centró la discusión del *web art* fue la importancia de mostrar la creación humana, aunque no fuera necesariamente “arte”.

Resalto esta discusión por dos motivos: el primero es que esta noción de mostrar la creación humana recuerda un tanto a la ideología compensatoria del siglo XVIII. Se podría decir que tanto en el siglo XVIII con la llegada de la Revolución industrial, así como en el siglo XX y XXI con la Revolución tecnológica se ha implantado, por parte de los artistas, una necesidad de exacerbar la creatividad humana para evitar la caída en la mecanización del arte y en general, del pensamiento humano.

En segundo lugar, el *web art* noventero comenzó a resaltar estas creaciones que no necesariamente serían catalogadas como “arte” en un intento de mostrar que el empuje artístico es inherente al ser humano; la creación, cualquiera que ésta sea, es una expresión de vida. En ese sentido este *arte crudo*, creado por cualquiera, ayuda a que el artista profesional repare en elementos que le han pasado desapercibidos.

Estas primeras nociones del *web art* cobran mayor significación en el postinternet pues las redes sociales no se sostendrían sin el quehacer diario de miles de usuarios que vuelcan en ellas su expresión de vida. Es en las plataformas de internet en donde podemos encontrar la mayor cantidad de creación amateur en las distintas disciplinas del arte: artes escénicas en YouTube, fotografía en Instagram y, por supuesto, literatura en Blogs, Facebook y Twitter. De esta manera el autor contemporáneo está compartiendo espacio creativo con cualquier persona con acceso a internet. Esto conlleva la idea de que cualquiera puede, en principio, publicarse y convertirse en autor y así los autores profesionales pierden su halo de misticismo al igualarse con el grueso de los usuarios.

En la década de los setenta y con el boom de los nuevos medios de comunicación, Jean Cloutier saca a la luz su teoría de la comunicación: *EMIREC*.

Ésta hace referencia a la posibilidad de un modelo comunicativo en donde todos los participantes puedan ser tanto emisores como receptores. Uno de los puntos más importantes de la teoría de Cloutier se refiere a la convergencia entre el profesional y el amateur (Aparici y García, 2018:75). En las creaciones postinternet esta noción resulta pertinente, pues, como hemos revisado, las herramientas de la Web 2.0 han abierto el espectro para que, en efecto, cualquiera pueda ser creador, es decir, emisor. Sin importar si se trata de un creador profesional o amateur, el modelo comunicativo no sufre cambios y todas las expresiones conviven en el mismo lugar.

En este punto reside uno de los aspectos más notables de la literatura electrónica, y en particular de la tuitatura. Al ser ésta realizada en el espacio del *microblogging* comparte el espacio —el ciberespacio— con miles de usuarios que realizan tareas cotidianas y que nada tienen que ver, en apariencia, con el quehacer artístico de la literatura.

Posicionándonos en la plataforma que nos convoca, el autor de tuitatura, en principio, no se diferencia del usuario promedio de la aplicación y es por ello que su misticismo creador se diluye en medio del resto de tuits enviados a cada minuto y sus palabras se pierden entre los discursos de los demás usuarios. Esta equidad propicia también que el resto de los usuarios sean, en potencia, escritores de tuitatura. La jerarquización de la pirámide intelectual se descompone y lector, escritor, consumidor y productor se entremezclan.

Por un lado, la nueva posición del autor con respecto a su obra y del receptor conforme a la misma llevan a la igualdad de las partes, al cerrarse la brecha de la diferencia entre el ente perpetuamente inspirado y el ser común, la producción literaria se revela como un mecanismo capaz de ser reproducido, imitado o creado desde distintas instancias<sup>22</sup>. La revolución tecnológica, llegada a finales del siglo XX y principios del XXI, ha propiciado también que los modos de producción de la

---

<sup>22</sup> A pesar de que teorías como el Estructuralismo y el Formalismo han pretendido mostrar los mecanismos que hacen funcionar a la literatura y presentar las obras como patrones funcionales, el imaginario del escritor como un ser distinto al resto se ha mantenido vigente, ejemplo de ello son las escrituras del yo.

cultura hayan cambiado; como consecuencia y como hemos visto, la noción moderna del autor está metamorfoseándose.

El autor como lo concebimos actualmente tiene su génesis al menos desde el Romanticismo. A partir de ese momento la figura del autor se ha disociado de la persona que escribe, es decir: el autor es una figura casi mítica, un símbolo del arte. Como vimos, fue durante el siglo XVIII cuando la cultura se convierte en profesión y gracias a ello la figura de los especialistas en cierto tema comenzó a cobrar relevancia en el panorama cultural.

Por otro lado, la Revolución industrial trajo consigo nuevos modos de producción por lo que las estructuras que soportaban el desarrollo cultural tuvieron que reorganizarse en nuevos centros. La literatura, a la par de otras artes, vio la profesionalización de sus creadores a la luz de un nuevo sistema económico: el escritor se convierte en productor de una obra que es susceptible de ser comercializada. Siguiendo a Bourdieu, la comercialización y publicidad de los productos intelectuales glorifica al creador y lo separa del universo del común de la gente (Bourdieu, 2002: 15).

La Revolución industrial también tuvo como consecuencia que en el mundo de las artes y la literatura se creara una ideología compensatoria ante el avance de la tecnología. Ante la posibilidad de que las máquinas quedasen a cargo de las tareas humanas el escritor intenta mostrar que su quehacer literario es único por lo que no se le puede comparar con el resto de la población. Así, la figura de autor moderno está enraizada en el sistema económico que trajo consigo la Revolución industrial, la modernización de técnicas de producción y la compensación de lo tecnológico con la sensibilidad exacerbada por parte del escritor.

De manera similar, la figura de autor actual también se encuentra ligada a un nuevo sistema económico que le permite mantenerse como figura de autoridad pues, al recibir un pago por su quehacer continúa portando el mote de “profesional”. A pesar de que la remuneración de la obra hecha en internet no sea

siempre económica, el reconocimiento continúa siendo moneda de cambio común en el ciberespacio.

### **2.1.2 Mercado literario. Sistema de producción del libro-obra**

Durante el siglo XVIII y XIX la publicación de una obra en el formato libro significó la permanencia de la obra dentro de la cultura: la manifestación física del pensamiento y el libro como objeto aurático. Sin embargo, a partir de los años treinta con la invención de la xerografía y la fotocopidora el aura de los libros comenzó a diluirse ya que estos comenzaron a ser fácilmente reproducibles sin la necesidad de adquirir el objeto original. Después llegaría el escáner, los archivos PDF e incluso la simplicidad de tomarle fotografías al libro deseado.

Desde la escritura de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en 1936, Walter Benjamin desestimaba la creación en masa y la repetición de una obra de arte por eliminar el aura, es decir, la manifestación irrepetible, el ritual de crear aquí y ahora debido a la puesta en crisis de la experiencia como resultado de la distribución masiva advenida por el capitalismo. La llegada de las tecnologías de la información y comunicación llevan esta pérdida del aura del objeto artístico a otro territorio pues, si en Twitter cualquiera es un potencial escritor y un artefacto literario es capaz de ser reproducido –retuiteado– *ad infinitum*, entonces el aura artística se encuentra en territorio cibernético, lo que implica ya un cambio en esta noción sólo aplicable para el arte tradicional. El deseo vanguardista de desaparecer el aura parece que se puede hacer realidad en el contexto electrónico, sin embargo, esto no es necesariamente posible. El aura ha cambiado y con cada retuiteo crece en lugar de desaparecer. Ya que el tuit no es un objeto tangible y artístico sino un artefacto comunicativo e informático, el aura no puede ser concebida como en el siglo XX.

Otro elemento de cambio significativo que encontramos en el nuevo modo de producción de la cultura es el libro como objeto, el libro como soporte de la obra literaria. Según ya se ha adelantado, el *web art* y el *postinternet* conllevan a la

desmaterialización de la obra, aspecto que conlleva a la transformación del objeto libro; la producción literaria en el ciberespacio implica un soporte distinto que aún no se ha deshecho de la carga simbólica y de la materialización del libro.

La desmaterialización de la obra tiene como consecuencia que la misma obra haya perdido su valor dentro del sistema económico. De esta forma, nos encontramos frente a una nueva problemática: ¿cómo mercantilizar algo que no está físicamente presente y a lo que muchas personas tienen acceso?

El concepto de desmercantilización nos comienza a guiar sobre la nueva concepción de la adquisición de productos. Estos ya no se comercializan de la manera que conocemos, sino que su distribución depende de algo más: de la propia producción. La llegada del internet promovió que la producción intelectual – entre otras– comenzará a crearse en medios autónomos y por la misma gente que consume: el autor, como ente canónico, se deslinda de la responsabilidad total de crear algo inigualable y sienta las bases para que el resto de la población tenga las herramientas para crear su propia obra<sup>23</sup>.

En términos económicos –que aquí resultan relevantes pues hablamos del libro como mercancía– tenemos que el libro tiene dos valores: el de uso y el de cambio. El valor de uso está relacionado con los rasgos de un objeto para satisfacer una necesidad; a mayor satisfacción, mayor valor de uso. Es intangible y difícil de medir ya que se trata de la valoración personal que depende de las cualidades y calidades (Cordón, Carbajo y Arévalo, 2012: 178). En este sentido, el libro como objeto tiene su valor de uso dependiendo de la obra que contenga: si es catalogado como una buena o mala obra; de la satisfacción (catarsis) que haya provocado durante la lectura y si se le puede inscribir dentro de cierta tradición o canon.

El valor de cambio, por el contrario, es el que determina el mercado en términos cuantitativos y está relacionado con la producción y fuerza de trabajo

---

<sup>23</sup> Se profundizará en este tema durante el siguiente capítulo, cuando se aborden las clases de autor de tuiteratura.

requerida para lograr obtener el objeto valorado. En el caso del libro, el valor de cambio está relacionado con la industria editorial que absorbe los gastos de producción y otorga diferentes costos dependiendo el material en que se haya realizado el libro (Cordón, Carbajo y Arévalo, 2012: 179).

En el caso de la literatura electrónica y su publicación en libros electrónicos la relación entre valor de uso y valor de cambio se invierte pues la inversión es inicial pero el incremento de ejemplares reduce los costos de producción, por otro lado, el autor obtiene mayor beneficio por su obra ya que se eliminan agentes de la cadena editorial. Con todo esto, sin embargo, sigue pareciendo una locura que la literatura electrónica no tenga que ir acompañada de su respectivo formato libro quizá debido a que existe una confusión generalizada entre la relación del objeto (libro) y la obra, que no es lo mismo.

Aunado a lo anterior, hay que hacer una distinción entre los hipertextos que son concebidos como libros digitales y aquellos que se desprenden de este soporte. Los primeros se deshacen de la materialización del objeto, sin embargo, mucha de la carga simbólica que el libro supone continúa presente ya que se trata de la versión electrónica de un libro físico. Presenta una portada, en ocasiones un índice, número de página y representaciones de hojas, es decir, existe en él un remanente simbólico que lo acerca más al libro de formato tradicional que al hipertexto. Por otro lado, están los textos que no se reproducen en forma de libro electrónico, nuestro caso de estudio es ejemplo de ello.

En el caso de la tuitatura encontramos dos vertientes. En primer lugar, tenemos a la que llamaremos tuitatura primigenia: es aquella que nace en el seno de la plataforma y a la que accedemos mediante el ingreso a Twitter y que vemos convivir y desarrollarse a la par de otros tantos discursos. Los tuits con los que podemos interactuar, retuitear, responder o marcar como favoritos. En segundo lugar, encontramos a la tuitatura secundaria, ésta es la recopilación de tuits que en algún momento pertenecieron a algún proyecto en particular y que son publicados como libro, ya sea éste digital o físico. Como ejemplo encontramos “83



novelas (2010)” de Alberto Chimal “Caperucita tuiteada (2011)” de José Luis Zárate, o la reciente “Y por mirarlo todo, nada veía” (2018) de Margo Glantz. Esta tuitera secundaria encarna la lucha entre la tradición moderna y el paradigma literario digital y presentan un objeto de estudio en sí mismas pues son paradójicas. Por un lado, nacen en el seno de la literatura electrónica y por otro adquieren materialidad que, cancela su esencia y aunque no podrían existir sin la plataforma que las vio nacer se han desprendido de ésta para adquirir materialidad en otro lugar.

Aunque la paradoja de la literatura electrónica impresa es un hecho, ya en el primer capítulo se discutió sobre los textos electrónicos y su recopilación como libro físico debido a una especie de actualización del texto para evitar que se pierda. En el caso de los tuits nos encontramos precisamente en ese caso: para evitar que se pierdan en el mar de información que cada día desborda a la plataforma se ha optado por imprimir los más representativos, sin embargo, como se mencionaba también en el capítulo primero, al imprimir un hipertexto se le congela y se pierde la esencia de su existencia. Así que nos encontramos ante dos hechos irrefutables, por un lado, si la tuitera primigenia no se convierte en secundaria, es decir, si no se le imprime, entonces ésta se pierde, por el contrario, si se le imprime para evitar su pérdida, entonces su dinamismo se congela y, de cierta forma, también se pierde.

Es decir que, de una u otra manera, permanezca como primigenia o se transforme en secundaria, la tuitera es susceptible de desaparecer en cualquier momento. Aquí, podemos retomar las viejas discusiones sobre la literatura oral: ¿qué es mejor?, ¿permitir que se borren para que mantengan su esencia o actualizarlas con otro formato para que no desaparezcan?<sup>24</sup> La

---

<sup>24</sup> Katherine Hayles aborda dicha discusión desde las posibilidades para la literatura impresa al comprometerse con la digital. Expone que, de cierta forma aún la literatura impresa está relacionada con la electrónica en el sentido de que ésta utilizó el formato digital para ser escrita, corregida, editada y muchas veces conviven a la par cuando existe una versión electrónica del libro impreso. Concluye indicando que los libros impresos no desaparecerán, pero no podrán escapar de los efectos de la tecnología pues lo digital se ha convertido en la condición del siglo XXI (Hayles, 2008: 86)

respuesta no es fácil y no la encontraremos en esta disertación, sin embargo, es un punto de reflexión digno de ser expuesto

La inmersión intrínseca dentro del campo intelectual imperante nos lleva a asumir como arte aquello que se soporta en el formato que le corresponde: las obras de teatro realizadas en un teatro, las películas exhibidas en el cine, la música en formato de disco y aquello que no se encuentra en estos formatos es recibido con cierto recelo. La recepción puede llegar a verse mermada si el formato en que se recibe la obra no es el usual: “La significación que adquieren las obras es inseparable de su interpretación y de las apropiaciones de las que son objeto. La recepción está mediatizada por las modalidades de la publicación y de la difusión: paratexto, soporte, lugar y contexto en el soporte” (Sapiro, 2014:159).

Es por ello que obras de tuitatura como las mencionadas se encuentran en un lugar límbico entre la tradición moderna y el paradigma digital. Quizá no se trate de un lugar intermedio entre la tradición y la ruptura sino de un nuevo género que engloba ambos paradigmas. Las respuestas a estas incertidumbres aún deberán esperar para ser descubiertas.

Sin embargo, la tuitatura primigenia –la central en este estudio– también se presenta en un formato ajeno al tradicionalmente establecido. Al encontrarse dentro de un espacio meramente comunicativo, su recepción se da conforme a ese contexto. Los artefactos literarios muestran la sensación momentánea, se centran en la enunciación y no necesariamente en el efecto producido. La respuesta del lector es secundaria: la obra/artefacto supone el primer plano de importancia.

Es posible que, por ello, al editar las compilaciones de tuits, la esencia se diluya y no parezcan obras novedosas sino apenas aforismos, o minificciones, es decir, la reproducción de tradiciones de antaño. Y es cierto, al sacar a la tuitatura del espacio que le da razón de ser, su esencia se pierde. El valor del paradigma literario electrónico reside en su fragilidad, depende de su forma y de su sustento:

forma es fondo y una literatura que represente los valores de la realidad del postinternet no podría ser estática y estable. No hay mejor forma de representar los valores actuales que con una literatura que los encarne: la individualidad, la expresión por encima de la recepción, la fugacidad de la obra.

Así, la edición de libros físicos es poco necesaria dentro del mercado literario actual ya que, en el tiempo corriente sólo las obras que respondan a una tradición hegemónica tienen cabida dentro de ese sistema de difusión de obra. Los libros electrónicos, ya sean creados exclusivamente bajo ese formato o como una versión portable de su homólogo físico, comparten con los libro-objeto el espacio simbólico de lo librocéntrico. La ruptura con esta tradición son los hipertextos que no se limitan al espacio de una hoja, sino que trazan caminos entre uno y otros discursos.

Los artefactos son la encarnación de los caminos que el lector hace en su mente al recibir una obra (posibles historias paralelas, posibles desenlaces) y también materializa la resignificación de un texto; el retuit de un artefacto implica que el contenido fue significativo para alguien: el aura artística del artefacto, lejos de desgastarse con cada retuiteo se actualiza y abunda en las posibilidades de significación. De hecho, el aura de la tuitatura se pierde cuando se le publica pues se pierde parte esencial de la obra.

### **2.1.3 Campo intelectual**

Los anteriores elementos: la figura del autor moderno y el ciber autor, así como la desmaterialización del libro y las publicaciones de la literatura electrónica tienen como consecuencia que el espacio en donde se inscribían también se halle en reconstrucción.

El campo literario, terreno donde los agentes han convivido al menos desde el siglo XVIII, se entiende –para fines de esta investigación–, como las interacciones entre autores y agentes culturales, tales como editores y académicos y la relación de todos ellos con las obras literarias. En el campo

literario se establece la norma y la tradición, así como el canon. Cualquier obra, autor, corriente o ruptura tiene en mayor o menor medida implicación con el campo, ya sea porque intenta entrar en él o fracturarlo. Estas fracturas son las “revoluciones parciales” de Bourdieu y son éstas las que logran, poco a poco, ir cambiando la manera de entender la literatura. La literatura electrónica y, en particular la tuitatura, forman parte de una revolución parcial.

El campo literario no tuvo reparo para integrar internet como herramienta de trabajo gracias a las redes hipertextuales que permitieron el intercambio de materiales de estudio. Al mismo tiempo, el crecimiento de los *social media* permitió que distintas comunidades adoptaran estos espacios como centros de expresión literaria. Los agentes del campo, habituados a los espacios tradicionales de escritura literaria, tardaron en fijar la vista en el cambio que se gestaba.

El conservadurismo al interior del campo literario es un reflejo de rechazo ante lo desconocido y la incertidumbre sobre la pertinencia del papel de cada agente del campo literario. Sin embargo, como vimos con el *web art* de los noventa, el reconocimiento institucional llegó al poco tiempo de creadas las primeras obras en internet, por lo que podemos entender que las estructuras institucionales no pueden permitir transformarse en un agente pasivo, sin embargo, el reconocimiento del *web art* que se dio durante este periodo se enfocó a resaltar las similitudes del arte en internet con el arte contemporáneo y así inscribirlo dentro de un orden ya establecido en lugar de enfocarse en aquello que lo volvió distinto a lo conocido.

Con ello en mente, no es de extrañar que estas manifestaciones periféricas comiencen a ser centrales gracias al respaldo de alguna institución, por ejemplo, los concursos de tuitatura auspiciados por Gobierno<sup>25</sup> o espacios dedicados a su estudio como el Centro de Cultura Digital, perteneciente a la Secretaría de Cultura. Esto implica un paso para el posicionamiento de estas creaciones como parte de la cultura y literatura legitimadas.

---

<sup>25</sup> Se abordará esta temática más adelante.

La creación literaria durante el postinternet implica un cambio de perspectiva generacional ya que ahora las brechas generacionales podrían influir en el desarrollo de la creatividad. Este sistema de valores se renueva con la toma del poder de una nueva generación. Sin embargo, debemos recordar que las transiciones no se dieron de forma orgánica, ordenada y simple, sino que nociones del mundo, a veces incompatibles, convivieron al mismo tiempo.

Es de este enfrentamiento de donde han surgido las posturas opuestas en torno a la creación en plataformas de internet ya que por un lado la generación arraigadamente librocentrista ve en los artefactos literarios sólo un divertimento sin posibilidad de trascendencia, del otro lado, las nuevas generaciones ven en las plataformas una forma de sortear el arduo camino del campo literario y simplemente dar a conocer su creación a un público, cualquiera que sea éste.

Hay que resaltar que las generaciones no responden, necesariamente, a una edad compartida por sus integrantes sino por el sistema de valores, la ideología en común de un grupo de personas, así, una generación no necesariamente está integrada por coetáneos (Marías, 1949). Este comportamiento lo podemos notar en los autores mismos de la tuitatura quienes comparten el espacio creativo, pero no necesariamente tienen una edad próxima. La tuitatura está siendo creada por una comunidad electrónica que comparte intereses. Los usuarios promedio de Twitter al momento de la aparición de la tuitatura en México (2010-2012, aproximadamente) se encontraban en el rango de edad entre los 24 y los 36 años (Islas, 2015), sin embargo, las grandes estrellas de esta forma de creación rebasan ese rango.

La edad dispar entre los miembros de la comunidad de la tuitatura es indicativa de la época en que vivimos: una época acumulativa, donde “la nueva generación se siente homogénea con la anterior y se solidariza con los viejos, que siguen en el poder” (Marías, 1949: 96). Siguiendo nuestro ejemplo, Margo Glantz y Figueiras<sup>26</sup> forman parte de la generación que ostenta el poder, sin embargo, se

---

<sup>26</sup> Sin embargo, la tradición librocéntrica se impone en estos dos autores ya que ambos han editado

han unido a una generación más joven por afinidad con el espacio que comparten y gracias a ello es como las nuevas generaciones podrán, eventualmente, asumir un rol más activo y significativo tanto en la creación literaria como en la transmisión de ésta.

Como veremos en el siguiente apartado el respaldo institucional sigue vigente en el campo literario mexicano. En años recientes la tuitatura ha comenzado a centralizarse; dejó de ser una expresión que jugaba en la periferia para posicionarse como representativa de la creación en plataformas digitales y gracias a ello ha comenzado a establecerse como parte de la cultura escrita.

---

compilaciones de sus tuits en forma de libro impreso y libro electrónico, de lo que podemos inferir que, aun cuando asuman un papel activo como parte de la tuitatura en México, la lucha entre tradición moderna y paradigma electrónico continúa activa.

### Capítulo 3. La tuitera mexicana: artefactos literarios

En el año 2006 se lanzó al mercado mundial la aplicación para la comunicación instantánea de Twitter y casi de inmediato comenzaron a surgir en este espacio manifestaciones literarias que aprovecharon los 140 caracteres permitidos para ejercitar la escritura breve y creativa. Este fenómeno tuvo tanto eco que se le bautizó bajo el nombre de *Tuiteratura*.

El desarrollo de la tuitera, aun cuando es un género de breve desarrollo no ha dejado de estar en constante movimiento. Tan sólo tres años después de la creación de la plataforma, Alexander Aciman y Emmet Rensin, de la Universidad de Chicago reprodujeron obras literarias clásicas de autores como Cervantes y Shakespeare en Twitter y es precisamente de este proyecto de 2009 de donde brota el término *tuitera*. La palabra surge de la unión de “Twitt” o “Twitter” y “Literatura” cuyo significado alude a una literatura hecha en o para Twitter.

Desde 2006 hasta 2017 Twitter restringía el uso de caracteres a 140 lo que permitió el desarrollo literario al implicar un ejercicio de brevedad creativa y aunque para muchos tuiteros la ampliación de caracteres a 280 significó el inicio de la crisis de Twitter, realmente no parece haber afectado el flujo de usuarios ni el desarrollo de la tuitera ya que la brevedad continúa con la restricción de caracteres o sin ella.

El surgimiento de la literatura creada en Twitter se dio de forma tan importante y generalizada que en 2010 se fundó el *Institut de twittérature comparée* que además de recabar artículos sobre el fenómeno, realizó concursos anuales de tuitera con alumnos de educación básica y media en escuelas francófonas de Canadá y Francia. Lamentablemente, el Instituto no se encuentra actualmente activo, pues, como sucede con los movimientos del ciberespacio, su vida muchas veces es corta.

Dentro de este nuevo “género”, por llamarlo de alguna forma, se han encasillado tipos de escritos como los *Cuentuitos*, que corresponden a una forma

narrativa breve que bien recuerda a la microficción y género que vio nacer la tuitatura en México. La *Caperucita tuiteada* (2010) de José Luis Zárate, abordaba a través de varios tuits diversos aspectos del cuento tradicional de Caperucita Roja, como la idea de que es Caperucita quien realmente seduce al lobo.

Los *Tuitpoemas*, son otro género dentro de la tuitatura: escritos en prosa y con estructura de estrofa. Un subgénero de éste serían los palíndromos de Aurelio Asian, Merlina Acevedo<sup>27</sup> y Gilberto Prado Galán, quienes en 2014 recogieron la producción hecha en twitter para llevar a cabo la conferencia “Twitteratura y palíndromías” (Gatica, 2014a: 20).

En narrativa encontramos la que fue nombrada como *Novela de folletwitt* por Mauricio Montiel Figueiras que consiste en fragmentar una novela en varios tuits de publicación periódica. En lengua española destaca *Serial Chicken* del español Jordi Cervera, novela escrita en bloques de 5 o 10 tuits por capítulo durante la Semana Negra de Barcelona de 2010. Ésta narra la historia de una gallina asesina en serie. Y la obra del propio Figueiras: el longevo proyecto de *El hombre de tweed* y *La mujer de M.* que vio la luz en 2013 y continúa hasta la fecha. Por parte de Alberto Chimal contamos con *83 novelas*, recopilación de tuits escritos en 2010 que podemos encontrar en versión descargable en su página de internet.

La mayoría de los artefactos literarios anteriores y de los que parten los estudios sobre estas formas expresivas, pertenecen a la tuitatura secundaria: obras creadas en tuit y “congeladas” por la impresión o por la transformación del formato. *83 novelas*, *La mujer de M* y *Caperucita tuiteada* –por mencionar las más populares– se pueden encontrar en formato *e-book*.

---

<sup>27</sup> Merlina Acevedo continúa activa en su cuenta de Twitter y recientemente ha creado algunos palíndromos políticos con referencia a las elecciones presidenciales de 2018. Este, sin duda es un punto de reflexión pues, al ser Twitter un espacio de comunicación inmediata en el que cualquiera puede participar, su alcance político es extenso y vemos, como en el caso de Acevedo, una injerencia directa de la política en la creación artística. Los palíndromos políticos de Acevedo se encuentran en el Anexo 1.



Aquí nos encontramos con un punto de gran importancia. Por los capítulos anteriores sabemos que una de las principales características de los hipertextos es su relación con la desmaterialización y su desmercantilización. Como ya se discutió, estos rasgos tienen que ver con la lógica del ciberespacio y el consumo que ahí se da. En teoría, la tuitertura no puede tener otro soporte más que el de la plataforma que lo sustenta: por un lado, su categorización nominal así lo sugiere y por otro, Susana Pajares ya nos advertía sobre la imposibilidad de imprimir un hipertexto sin eliminar su esencia. El artefacto literario se convertiría en una representación de sí mismo pues la impresión de éste en el soporte libro implica deshacernos de la recepción inmediata que se tiene dentro de la plataforma, deshacernos de toda la lógica social que existe dentro del ciberespacio, sin embargo, es común encontrar a la tuitertura en otros formatos. Esto nos lleva a reflexionar sobre las diferentes exposiciones al público bajo las que se puede presentar.

Ya hemos categorizado en dos grupos a la tuitertura: la primigenia, dentro de la plataforma y susceptible a desaparecer dentro de la marejada de tuits y la secundaria, aquella que se actualiza en otros formatos. Sin embargo, ninguna de estos grupos es suficiente para hablar de la tuitertura que nos convoca en esta investigación. Una es tan amplia que es complicado centrarnos en ella además que muchas veces no sabemos si identificarla como tuitertura o como cualquier manifestación expresiva y comunicativa dentro de la plataforma; la otra, al transformarse es más fácil de estudiar bajo la óptica de un género literario que como un fenómeno en sí.

Bajo este orden de ideas, podemos crear una tercera categoría en la que se puede enmarcar la tuitertura que no desaparece de la red con el tiempo pero que tampoco cambia de formato, los artefactos que bajo un # se pueden rastrear, la podemos encontrar congelada sí, pero en su propio semillero. Llamémosla “tuitertura etiquetada<sup>28</sup>”, es una derivación de la primigenia pues se crea y

---

<sup>28</sup> El adjetivo “etiquetada” se utiliza como traducción del inglés *tagg* o *tagged* que se refiere a la acción de etiquetar algo bajo cierta categoría.

permanece en redes. El uso de # es para clasificarla y que pueda ser recuperada sin la necesidad de ir a un libro. Es el ideal de la tuitatura: no se saca de su hábitat, pero no se pierde en la información diaria. A menudo es parte de concursos, proyectos o hilos conductores que clasifican el quehacer creativo y el *hashtag*, precisamente es el vínculo para evitar que se pierda. Sobre esta clasificación se trabajará en el presente capítulo.

Aunque no toda la tuitatura refiere las redes intertextuales que ostenta, algunos artefactos literarios, como las microficciones de Twitter, hacen uso de hipervínculos que ilustran o amplían su discurso, así como de *hashtags* (#) que las incluyen dentro de algún tema o parodian tópicos comunes de la literatura. Los # funcionan como elementos vinculantes, lo que desata la intertextualidad del artefacto pues vuelven visible la red de la que es parte cada uno. El # implica un título, un índice y un glosario por lo que cada vez es más popular en el uso de la tuitatura. A pesar de que surgió para mantener un control de interacciones entre algún producto o mercado y el público objetivo, su uso es muy eficiente al momento de buscar y rebuscar información en las redes.

Como vemos con los ejemplos anteriores, en sus trece años de existencia Twitter tiene un amplio catálogo de obras, sin embargo, es hasta fechas muy recientes que éstas han comenzado a ser tomadas por la crítica literaria como objeto de estudio. Si bien, desde un principio contaron con los reflectores no fueron estudiadas rigurosamente y los críticos se limitaban a describir esta clase de textos.

Las aproximaciones críticas que se han hecho sobre la tuitatura, al menos en nuestro idioma, se dedicaron en los primeros años a mostrarla sólo como un ejercicio sintáctico al que recurrían los escritores para mantenerse alertas en su quehacer escritural.

Por ejemplo, sobre 83 *novelas* de Chimal, David Baizabal escribe en 2012:

[...] se trata de un juego, y añadido: sí, pero un juego que arroja resultados claros, la brevedad en literatura es un terreno de mucho cuidado, pues si es cierto que ‘lo bueno, si breve, dos veces bueno’, también lo es que la mayoría de textos de no más de ciento cuarenta caracteres, de cualquier autor, no van más allá del ejercicio de estilo (Baizabal, 2012: s.p).

De la cita anterior podemos resaltar la idea inamovible, hasta hace algunos años, de que en una plataforma de internet no podría existir más que un “juego” o un “ejercicio” y aunque se apreciaba su valía no era suficiente para pensar que se pudiesen dar obras completas en la plataforma.

Por otro lado, estuvieron los estudios sobre tuitertura que se redujeron a sus características físicas, a los elementos particulares que presenta la propia plataforma; estos estudios indicaron, en su momento, que para distinguir la tuitertura de la mera comunicación o promoción de la lectura que se hace en la plataforma de Twitter es necesario que ésta haga uso de los recursos propios de la plataforma:

Una tuitertura debe, para ser tal, integrar los recursos principales de la red social: vocativos mediante arroba, clasificación dinámica por hashtags y restricción de caracteres; solo así es posible constatar esa simbiosis plena, mutualista, entre la esfera de creación literaria y la esfera de Twitter. De lo contrario, estamos ante situación menos compleja en la que la microliteratura se trasvasa de la hoja a Twitter como medio de difusión, pero no como herramienta determinante en el proceso creativo ni en la idiosincrasia de los textos creados. Se debe establecer, por tanto, una oposición entre la tuitertura (simbiótica con la plataforma) y la literatura en Twitter (parasitaria en la plataforma), sin que esto implique en modo alguno una calidad literaria superior en una o en otra (Escandell Montiel, 2012: 42).

El artículo de Escandell Montiel forma parte de los estudios preliminares y primeros acercamientos a la tuitertura en México. No alcanza a ver más allá de las cuestiones formales que implica la tuitertura. Ya incluso en el 2011 el manifiesto del Instituto de Tuitertura Comparada rezaba en su presentación que: “les @, les #, les http, sont rarement utilisés par les twittérateurs. Tout l'espace est occupé par un texte littéraire de petit format, par ses métaphores, ses allitérations,

ses jeux de mots<sup>29</sup>". (ITC, 2011). Es decir, desde sus inicios, los elementos paratextuales no eran lo destacable entre el resto de los escritos ahí publicados. Como se ha demostrado, la tuitertura responde a una lógica de comunicación y expresión propias del ciberespacio. Limitarla a un texto adornado con elementos paratextuales es obviar el contexto que la hizo aparecer.

Por otro lado, la preocupación de Escandell sobre el uso de Twitter como mero modo de difusión de obra parece limitar la cuestión de la tuitertura a sus aspectos visibles y no a los que de fondo la hacen surgir. Al no vislumbrar el artilugio que yace detrás de ella se puede tomar a Twitter por bloc de notas.

El investigador de literatura electrónica en Latinoamérica carece del bagaje histórico que ésta ha desarrollado debido a que los estudios se centran en la literatura electrónica europea o estadounidense. Es bien sabido que la falta de traducción de obra, así como la focalización de estudios en obras nacionales provoca un sesgo importante en la visión global de un fenómeno. Estas situaciones provocan que los estudios de un tema específico de la literatura electrónica, en nuestro caso la tuitertura, hayan sido parciales pues no se toma en cuenta, quizá por desconocimiento, que estos artefactos no surgen de la generación espontánea, sino que son parte del desarrollo literario del ciberespacio y todo lo que éste implica.

Así, los estudios actuales sobre tuitertura se enmarcan en realidades más complejas que el mero hecho de establecer si nos encontramos ante literatura o no. Los estudios más complejos sobre el fenómeno quizá son posibles a que nuestra concepción del mundo ahora está más ligada a la sociedad del postinternet, por lo que nos es más fácil comprender que el tema debe relacionarse con nuestra propia posición en el mundo. Paulo Antonio Gatica Cote, por ejemplo, retoma la historia de la literatura electrónica y de vanguardia para centrar la discusión de la tuitertura en las comunidades electrónicas que se crean

---

<sup>29</sup> las @, el #, http, rara vez se utilizan por los tuiterautores. Todo el espacio es ocupado por un pequeño formato de texto literario, metáforas, aliteraciones, juegos de palabras. Traducción propia.

a su alrededor, así como en la circulación del arte en internet, que implica la desmaterialización de la obra y su apropiación a través del retuit.

Siguiendo a Gatica, en la creación de tuiteratura nos encontramos frente a tres distintos grupos de autores que reaccionan a diversas condiciones que se presentan en la plataforma y que tienen métodos distintos de legitimar su creación. Estos son: el artista legitimado *off-line*, el artista legitimado *off-line* y *online* y el prosumidor<sup>30</sup>.

### **3.1 Clases de autores de tuiteratura**

#### **3.1.1 Artista legitimado off-line**

Los primeros, legitimados *off-line*, son aquellos cuya identidad es conocida fuera del ciberespacio y ocupan un lugar privilegiado en la institución literaria, su presencia en la plataforma es más que nada publicitaria, la interacción con el “público” es prácticamente nula por lo que su presencia en el ciberespacio no interfiere esencialmente con lo que sucede fuera del mundo digital (Gatica, 2014b: 90). Esta comunidad ve en el ciberespacio una extensión de su quehacer en el campo literario.

El espacio que ocupan los artistas legitimados *off-line* es en donde, generalmente, se dan discusiones públicas en torno al campo literario como publicaciones, creaciones y agentes. Esta comunidad reproduce el campo en el medio digital. Incluso la interacción entre diversos grupos es más perceptible que fuera del mundo cibernético pues es más inmediata.

Ejemplifico a este grupo con la confrontación entre Heriberto Yépez y Julián Herbert en junio de 2016 a raíz de la publicación de la antología de poesía

---

<sup>30</sup> El término de “prosumidor” y “prosumición” será discutido en su momento. Siguiendo el estudio de Jean Cloutier anteriormente citado, creemos que el término “EMIREC” es más apropiado para hacer referencia a los aspectos que Gatica indica son propios del prosumidor.

mexicana *México 20: La Nouvelle Poésie Mexicaine*<sup>31</sup>. Ambos escritores cuentan con el reconocimiento del campo intelectual actual y utilizan sus cuentas de Twitter para dirigir a sus seguidores hacia sus respectivos escritos o proyectos. En esa ocasión Yépez acusaba al grupo de poetas a cargo de la antología de poco o nulo rigor en la selección de autores y poemas.

Otra discusión, reciente, en este caso, se dio a partir del poema *Con el puño en alto* que Juan Villoro publicó en el periódico *Reforma* tres días después del sismo del 19 de septiembre de 2017. Entonces, el mismo Yépez acusó a Villoro de simplicidad y cursilería al tomar una tragedia de esa magnitud para hacer publicidad para el periódico en donde fue publicado el poema. Ante estas acusaciones, escritores como Antonio Ortuño y Luis Vicente Aguinaga —este último a través de Facebook—, entre el resto de usuarios de Twitter, reprocharon a Yépez por criticar algo que iba más allá de sus preferencias políticas, del periódico en cuestión, y de sus gustos literarios<sup>32</sup>.

A pesar de que las rivalidades entre grupos existen desde siempre y se deben a la interacción misma entre seres humanos, lo que podemos comprender con las discusiones entre los grupos legitimados *off-line* es que el ciberespacio no es sólo la traslación de estructuras sociales previamente configuradas. Lo que sucede dentro del ciberespacio es igualmente importante y determinante que lo acontecido fuera de él. Es decir, obliga al espectador a notar que las acciones dentro del ciberespacio son tan reales como lo que suceden en el mundo tangible.

### **3.1.2 Artista legitimado *off-line* y *online***

La comunidad de los artistas legitimados *off-line* y *online* probablemente es la primera en la que se enfocaron los estudios sobre tuitatura pues son quienes

---

<sup>31</sup> La antología fue financiada por la Secretaría de Cultura en 2016, y distribuida en Francia, con la finalidad de dar a conocer al mundo francófono la nueva poesía mexicana. La polémica se desarrolló en torno a la falta de representatividad de ésta y por el cuestionamiento hacia sus procesos de selección. Los tuits escritos entonces han desaparecido de ambas cuentas por lo que dejamos un enlace a una noticia sobre el caso. (Aguilar Sosa, 2016).

<sup>32</sup> Tanto el poema de Villoro como las capturas de pantalla de estos tuits se encuentran en el Anexo 2.

cuentan con mayor visibilidad: son aquellos que crean tanto en formato tradicional, es decir la publicación de obra, como en Twitter (Gatica, 2014b: 91).

Al contar ya con un reconocimiento fuera del ciberespacio su presencia artística en él les otorga mayor credibilidad y sirven como puente entre la creación tradicional y la creación en Twitter.

Como se discutió en el capítulo anterior, la llegada del internet y su incidencia en las formas de creación literaria tuvo como resultado una pérdida del misticismo otorgado al escritor pues la creación literaria en Twitter elimina el misterio de la figura del autor: a través de sus cuentas pueden ser reconocidos como individuos que, entre otras cosas, escriben.

Además, la legitimación *off-line* que ostentan estos escritores les permite, posicionar su quehacer literario en el ciberespacio y son los abanderados de congresos, conferencias o pláticas que han ayudado a centralizar el estudio de estos artefactos literarios. Como ejemplo tenemos el Segundo Festival de Escritura Digital que se realizó del 25 al 27 de abril de 2017. Éste, además de contar con varias presentaciones en las que se desarrolló el tema de la literatura electrónica, se mantuvo en constante comunicación con el público a través de varias cuentas de Twitter, mediante las cuales, escritores de tuitera alentaban a los seguidores a ser parte del festival con escritos en la plataforma.

Alberto Chimal y Mauricio Montiel Figueiras, por ejemplo, alentaban a sus seguidores a seguir las cuentas oficiales del Festival pues en ellas comenzarían a llevarse a cabo diversas actividades: “Y ya empiezan también @japomjapom y @NacionalesdeMex, proyectos de @yasnayae y @julian\_herbert para el Festival #EDG17” (Chimal, 25 de abril de 2017).

La actividad de la cuenta @japomjapom, a cargo de Yásnaya Elena Aguilar, lingüista y poeta mixe, consistió en la publicación de varios tuits que formaron una conversación entre dos personajes (ë/ a) con palabras ayuuk intercaladas, el

público tenía que inferir el significado de dicha palabra dentro de la construcción presentada. Aquí un ejemplo:

“a: Entonces si das la orden [jä'äy jä'äy],  
Qué palabra se debería escribir?  
ë [Jä'äy].” (Aguilar, 25 de abril de 2017).

De la construcción anterior, alguien da su interpretación a la palabra entre corchetes “Creo que es [palabra], incluso se me ocurre [lo que se escribe] o algo así” (@sirenanepetuno, 25 de abril de 2017) y de esta forma se fue desenvolviendo la dinámica de Aguilar durante tres días, una hora diaria. Este ejercicio creativo funciona en dos aspectos fundamentales al hablar de tuitatura: uno que voltea hacia el lado artístico y otro que se decanta a la discusión formal.

Por un lado, la competencia lingüística permite crear significados aún en contextos y lenguas desconocidas y por el otro, demostrar que el uso del Twitter como herramienta de creación y reflexión artística es posible, debatiendo la idea de que el uso de Twitter como herramienta de creación sólo puede darse en contextos frívolos.

Otra de las dinámicas que se presentaron en el #EDG17 se llevó a cabo de la mano de Julián Herbert pero desde la cuenta NdeM: @NacionalesdeMex. La dinámica, según indicaba Herbert en su cuenta personal, consistía en escribir y grabar un corrido sobre el choque de trenes de Puente Moreno, Coahuila, en 1972.

Los tuits que creó Herbert iban sobre el tema de los trenes: “El tren parece más antiguo de lo que es porque, en el fondo, es menos interesante como tecnología que como producto de la imaginación” (@NacionalesdeMex, 25 de abril de 2017) pero también retuiteaba los escritos de usuarios de Twitter que participaron, imágenes ferroviarias, canciones, poemas o fragmentos de otros textos también con temática de trenes. Destaca, además que las fotografías y videos utilizados para ilustrar los tuits son una forma de intertextualidad pues



vinculan un texto –el tuit– con otros textos –videos, música, fotos–. Los hipervínculos con los que se puede ampliar una información en la red, entonces funcionan como la materialización de un pensamiento tangencial al central, es decir, la red intertextual.

Destacan, por ejemplo, las contribuciones de @TacosCheco, cuenta de una taquería en Saltillo desde donde se contaban diversas anécdotas con los trenes: “Nunca superé el ruido por el rechinado de los frenos del tren por impresionantes accidentes en el cruce. ¡Lo que no vi!” (@TacosCheco, 25 de abril de 2017) pues, al ser la cuenta de un negocio particular salta a la vista lo democrático y lo aleatorio que puede resultar la creación y reflexión en Twitter.

A lo largo de los tres días que duró la dinámica de Herbert, hizo algunas reflexiones sobre el corrido como género musical y lírico. Estas reflexiones me parecen interesantes porque a pesar de que el corrido es un género nacional que nació en el siglo XVIII, de forma casi instintiva se le asocia a la época de la Revolución, al igual que a los trenes. El corrido es parte de la tradición oral, un género que permitió transmitir noticias y hechos relevantes de lugar en lugar al utilizar el ritmo y la rima de la canción como un recurso mnemotécnico que sufría de modificaciones según el narrador en turno. Esta curiosa relación se retoma en el ejercicio de Herbert y se le recontextualiza en la creación electrónica.

Guardando las debidas proporciones, el de Herbert no se trata de un corrido revolucionario pues el tema es un accidente de 1972, aunque sigue la clasificación que Vicente T. Mendoza hace sobre los corridos de la Revolución: replica un habla popular, en primera persona y el personaje trágico es el tren: un ente inanimado pero con fuerza simbólica, como lo fue la carabina, en su momento.

El tuit como la narración oral puede pasar desapercibido, puede borrarse. El ejercicio de retomar un género tradicional que recurre a la oralidad es quizá un guiño por parte del autor para llamar nuestra atención sobre dos puntos. En primer lugar, que las tradiciones literarias continuarán siéndolo a pesar de los cambios

tecnológicos porque seguimos narrando historias y en segundo término que el formato puede cambiar pero sigue reflejando la misma estructura de pensamiento: la canción se convierte en tuit, la referencia en hipervínculo y el tema en #.

En el ejercicio creativo de Herbert se retoma el valor simbólico del tren y se le traslada al Twitter mismo: cada tuit como un vagón, cada cuenta como una persona a bordo de un transporte que le permite, como a cualquier otro, transportarse. Twitter, en esta dinámica, alberga en un mismo espacio y tiempo a cualquier clase y cantidad de gente.

A continuación, se ilustran las dinámicas de Yásnaya Aguilar (Oaxaca, 1981) y Julián Herbert (Guerrero, 1971), respectivamente en el marco del Segundo Festival de Literatura Digital.



**Japomjapom**  
256 Tweets

**Tweets** Tweets y respuestas Multimedia M

**Japomjapom** @japomja... · 25 abr. 17  
En respuesta se reciben las posibles definiciones, merodear los significados, construyamos un diccionario posible, vocabulario hipotético

**Japomjapom** @japomja... · 25 abr. 17  
La dinámica es la siguiente. De cada tuit presentaré [entre corchetes] una palabra en ayuujk, se puede inferir del tuit un posible significado

**Japomjapom** @japomja... · 25 abr. 17  
Hoy es japom. En un par de horas comenzamos. Construyamos definiciones posibles de palabras ayuujk

**Japomjapom** @japomjapom  
a: Entonces si das la orden [jä'äy jä'äy], qué palabra se debería escribir?  
ë: [Jä'äy]

Traducir Tweet

11:42 AM · 25 abr. 17

 **Tweet**

---



**Medea** @sirenaneptuno · 25 abr. 17

Creo que es [palabra], incluso se me ocurre [lo que se escribe], [enunciación escrita] o algo así

1 1 1



**helena moguel** @enelag... · 25 abr. 17

¿los que escriben?, ¿el pueblo?

2 1



**Japomjapom** @japomja... · 25 abr. 17

cerca

1



**Fernanda Melchor** @fff... · 25 abr. 17

En respuesta a @japomjapom [escribe escritor]

Twittea tu respuesta

 **NdeM**  
242 Tweets

**TWEETS** TWEETS Y RESPUESTAS MULTIMEDIA

---

 7  9 

 NdeM retweetó



**Los Tacos de Checo** @TacosC... · 25 abr.

Nunca superé el ruido por el rechinado de los frenos del tren por impresionantes accidentes en el cruce. ¡Lo que no vi! @NacionalesDeMex

3 4



**NdeM** @NacionalesDeMex · 25 abr.

El tren parece más antiguo de lo que es porque, en el fondo, es menos interesante como tecnología que como producto de la imaginación.

1 11 21

 NdeM retweetó



**Los Tacos de Checo** @TacosC... · 25 abr.

En Monterrey viví en la calle Fleteros y Bolívar a 15 m de las vías del tren, con el tiempo el tren se volvió silencioso. @NacionalesDeMex

1 4 12

 **NdeM**  
242 Tweets

**TWEETS** TWEETS Y RESPUESTAS MULTIMEDIA


---



**NdeM** @NacionalesDeMex · 25 abr.

"El 5 de octubre del 72  
La muerte andaba caliente  
En Puente Moreno, válgame el Señor,  
Se desquitó con mi gente" [...]

3 2



**NdeM** @NacionalesDeMex · 25 abr.

Podría empezar el corrido del trenazo de Puente Moreno con la fecha y el lugar del suceso y una personificación de la muerte. Por ejemplo: /

3 2



Los ejemplos descritos en este apartado corresponden al Festival de Literatura Digital y, fueron retomados porque demuestran de forma palpable que la influencia de esta clase de escritores es fundamental para que el ejercicio de la escritura en Twitter sea igualmente reconocido como parte de la creación artística.

En este ejercicio creativo podemos ver cómo usuarios comunes de la plataforma lograban crear artefactos literarios una vez que se encontraban contextualizados con la dinámica. Es decir, como habíamos indicado, los escritores legitimados *off-line* y *on-line* son el puente entre las diversas formas de creación electrónica.

### 3.1.3 La comunidad de “prosumidores” online

Antes de entrar de lleno al estudio de esta comunidad, que además presenta las interacciones más interesantes de la jerarquía de la tuitatura, es necesario hacer la aclaración de que la nomenclatura de “prosumidor” es propuesta por Gatica en consonancia con los estudios de Toffler, quien indicaba que: “la civilización contemporánea ha vivido tres olas o etapas caracterizables por la producción, la consumición y la prosumición [...] ‘el prosumo implica la ‘desmercantilización’ de por lo menos ciertas actividades y, por consiguiente, un papel profundamente modificado del mercado en la sociedad’” (Gatica, 2014b: 84).

Comprendemos que el término de *prosumidor* es retomado por Gatica debido a su relación con la producción amateur de productos culturales propios, sin embargo, ya que el término hace referencia a una cuestión mercantilista más que de producción intelectual no parece correcto mantenerlo para hablar de la tercera jerarquía en los escritores de tuitatura ya que, en este apartado, estamos centrando la discusión en el quehacer escritural y sus comunidades y no en los modos de distribución y comercialización de las obras creadas.

En el capítulo 2 se trajo a colación el término de *emirec* que pertenece a la teoría comunicativa de Jean Cloutier: la palabra hace referencia a la posibilidad de que todos los participantes puedan ser emisores y receptores de discursos. En su teoría, Cloutier sugiere que el creador amateur y el profesional pueden converger y esta idea nos parece más apropiada para comprender el modo de producción intelectual que tiene cabida dentro de la lógica de Twitter.

Aunque no utilizaremos el término propuesto por Gatica, sí vamos a seguir su jerarquía respecto a la posición que ocupan los escritores en Twitter. Este peldaño, a su vez, se divide en dos grupos: en primer lugar, encontramos a los productores y receptores profesionales —aquellos interesados en el tema y que lo consumen para comprenderlo: profesionales de la literatura—; por otro lado, el grueso de esta comunidad: los escritores amateurs, quienes intentan arraigarse en

el grupo de los escritores legitimados *off-line* y *online* y para ello usan las herramientas que les llegan a otorgar estos (Gatica, 2014b: 92).

Tanto los productores y receptores profesionales, como los escritores amateurs convergen en esta última categoría porque ambos grupos están en constante contacto. El primer subgrupo está conformado por estudiosos de literatura que ven en Twitter un objeto de estudio. Por ejemplo, los artículos escritos al respecto entran dentro de esta categoría: la tesis del propio Gatica y la presente investigación, pero también entran en esta categoría los propios tuits que se preguntan sobre el quehacer de la tuitertura o la tuitertura hecha por estudiosos de la literatura.

Por ejemplo, en noviembre de 2017, cuando las políticas de Twitter cambiaron para que los 140 caracteres permitidos se duplicaran, hubo tuits de reflexión al respecto por parte de las figuras sobresalientes de la tuitertura como Mauricio Montiel Figueiras, @elhombredetweed: “Cuando despertó, Twitter ya no estaba allí. Había sido reemplazado por Twitbook”, o “Tengo todas las dudas. La concisión afina el pensamiento, la verborrea lo dispersa. Máxime en plataformas donde no se suele pensar sino sólo opinar” (8 de noviembre de 2017). Aunque Figueiras es una figura reconocida *off line* y *on line*, en esta ocasión también se le puede encasillar dentro de la categoría del *emirec* pues finalmente, está pensando el tuit desde el tuit mismo: la obra desde sí misma y desde el espacio que le otorga identidad. Un artículo académico o periodístico que reflexionara sobre las implicaciones de los 280 caracteres en el tuit no tendría el mismo significado simbólico que un tuit: la reflexión desde sí mismo es una puesta en abismo del acto de producción.

Los escritores amateurs, por otro lado, son quienes encarnan el principio de la literatura hipertextual: aquellos usuarios que tienen el potencial y las herramientas para crear artefactos artísticos. Utilizamos el término de “escritores amateurs” a falta de uno mejor, pero debemos indicar que no nos referimos a que estos escritores no tengan bases formativas de literatura, al contrario, en un

seguimiento de diversas cuentas de usuarios que suelen participar en concursos de tuitertura se ha notado que existen usuarios con formación literaria ya sea como creadores o como críticos: escritores con blogs, con poemarios publicados o con becas de creación que participan en los mismos foros creativos de Twitter de la misma forma en que lo hacen otros usuarios sin esta experiencia o formación y que escriben para seguir un impulso creativo.

Como ejemplo de esta forma de creación encontramos los concursos de tuitertura que comienzan a institucionalizar este quehacer y que además están dirigidos a los escritores no profesionales, tal es el caso del concurso #tweetporviaje. Organizado por Secretaría de Cultura de la CDMX, el concurso se lleva a cabo anualmente en el marco del día del libro con la temática del viaje en metro, en 2017 se llevó a cabo su cuarta edición.

A continuación, se muestran las capturas de pantallas de la cuenta de Secretaría de Cultura al momento de realizar la invitación al concurso, así como de la cuenta de José Luis Zárate quien también alentó a la comunidad a participar.



**Jose Luis Zarate** @joseluis... · 12 nov. ✓  
Falta una hora, finaliza el concurso a las 3 pm este 12 de noviembre. Participa, escribe un cuento en Twitter sobre el metro con el hashtag #TweetPorViaje, gana una tablet y tu tweet estará en el Metro.



1 7 5



**Secretaría de Cultura C...** · 12 nov. 17 ✓  
El jurado de la Cuarta Edición de #TweetPorViaje destacó la calidad literaria de este año, por lo que otorgó Mención Honorífica a @victorlovera @alcacio\_osvaldo @paco1303 @jmanolortiz @rasabadu @corazontodito y @claudia\_yenisey Nos comunicaremos con ustedes por DM

3 12



**Sergio Sixtos** @cibernetes · 12 nov. ✓  
Nueve vagones y mil cien seres ansiosos, indiferentes, melancólicos. A cada uno de ellos los va distribuyendo de estación en estación. Quizá mañana regresen a continuar la peregrinación.  
#TweetPorViaje





**Ciudad de México E** @C... · 12 nov. 17 ✓  
#CDMX Ya tenemos a las ganadoras de la Cuarta Jornada de Literatura Breve #TweetPorViaje Felicitamos a estaMaye... [twitter.com/i/web/status/9...](https://twitter.com/i/web/status/9...)





En esa edición hubo tres ganadores: @estaMaye: “¿Cuánto dura una despedida? De Hidalgo a Juárez, de la Independencia a la Reforma. Nos abrazamos entre dos guerras” (12 de noviembre de 2017). @Raquel\_Chavez\_R: “No lo hubiera esperado en el metro 20 años si hubiera sabido que también estaba muerto” (12 de noviembre de 2017). Y @cibernetes :“Ella lo abofeteó en Hidalgo, él la alcanzó en Chabacano, se reconciliaron en Ermita y consumaron su amor en algún lugar no definido de Tlalpan” (12 de noviembre de 2017). Aunque en el concurso participaron decenas de personas, dos de los tres ganadores tienen conocimiento teórico y práctico de la literatura: tanto @estaMaye como @cibernetes son usuarios en vías de legitimación: una con beca FONCA en creación literaria y el otro con un blog de escritura creativa.

Esto quiere decir que un porcentaje importante de los escritores de tuiterratura tiene contacto directo o formación literaria, lo que demuestra que, aunque la plataforma en sí sea abierta para toda clase de usuarios, la comunidad electrónica que la utiliza con finalidad creativa es una comunidad limitada: la tuiterratura responde a lógicas limitantes de mercado, de economía y como siempre ha sido, de gustos.





El campo literario que se gesta dentro de la plataforma no es diferente del campo literario externo al ciberespacio y, en realidad, no tendría por qué serlo. Hemos mostrado que las transformaciones son necesarias para la evolución de la historia literaria y también ha quedado claro que estos cambios siempre son lentos y parciales. El caso de la tuitatura, y de la literatura electrónica en general, no tendría por qué ser una excepción a la regla.

El campo continúa estando disponible sólo para unos pocos que tienen que tener bases para entrar en él, así sea la base del gusto compartido. A pesar de sus múltiples variantes, el campo cultural sigue siendo limitado y a pesar de la democracia aparente no cualquiera entra y gana los concursos legitimadores. En realidad, la creación de tuitatura es sólo el reflejo del campo literario fuera del ciberespacio, sigue habiendo nichos culturales y de mercado. A pesar del cambio de hábitos producido por el fin de la Modernidad, la esencia humana continúa presente y por ello el reconocimiento, a través de ganar un concurso, es vigente.

Esto no demerita la creación en redes; demuestra que hay ciertas cosas que aún al cambiar, permanecen iguales y aunque las motivaciones de los escritos, los formatos o los foros se transformen, el reconocimiento continuará siendo necesario pues sin éste no habría trascendencia, no sólo del autor sino de la obra. Se ha demostrado y argumentado por qué algunos aspectos de la literatura tradicional ya no tendrían que ser necesarios y sin embargo se mantienen latentes, a pesar de que la lógica dicte lo contrario. Quizá es lo que Herbert quería dejarnos ver con su ejercicio del corrido: hay tradiciones que van más allá de los formatos.

Los límites entre el arte y la comunicación se han estrechado tanto que es difícil reconocer cuándo empieza uno y cuándo termina el otro. Ambos comparten el deseo de expresar algo, de la misma manera, debemos destacar que no cualquier acto comunicativo podría categorizarse como literatura.

Bajo esa lógica podemos preguntarnos en dónde está el límite entre ambas manifestaciones. Plantear esa pregunta es regresar a las discusiones primigenias de los estudios literarios y retomar ese punto sugiere que la literatura electrónica nos mantiene en un *impasse*, no tenemos forma de limitar a la literatura, no la hemos tenido y tal parece que nunca la tendremos, al contrario, mientras más implicaciones hay en la literatura, más difícil es encasillarla.

A final de cuentas, en literatura todo es posible, repetitivo y cíclico. Una postura romántica pero necesaria para dimensionar la humanidad que se extiende más allá de las fronteras del ciberespacio y poner en evidencia que sin importar en dónde estemos parados y cómo nos comuniquemos, el empuje artístico de comprender nuestro entorno continúa presente, esa necesidad que nos vuelve humanos no ha dejado de estar presente y va más allá del formato en el que se presenta. La expresión dentro de los terrenos electrónicos, como la creación durante la Revolución Industrial y ahora la Revolución tecnológica sirve para darnos cuenta de nuestras complejidades y necesidades de atención, afecto y comunicación.

### **3.2 Tradiciones reelaboradas en la tuitera: escrituras del yo, microficción y parodia**

Hasta este momento hemos hablado de los elementos externos al artefacto literario: su base teórica, social, de mercado y autoría. Es imperativo, y pertinente que ahora centremos la discusión en los artefactos literarios en sí: qué motivaciones los hacen existir y a qué estética responden. Para este ejercicio tomaremos tuits representativos sin importar en qué jerarquía de legitimación se encuentra su autor pues lo que nos importa destacar son los temas recurrentes que podemos encontrar dentro de la plataforma.

Iniciaremos este análisis con las escrituras del yo, que continúan la larga tradición de la escritura confesional al posicionar al autor de ésta como eje narrativo de la acción, así como su relación con la minificción y cerraremos la

sección hablando de la parodia a la que a menudo se recurre para ampliar el significado de un texto, que, se retoma en este estudio pues, al centrarnos en artefactos de tan breve extensión cualquier recurso que nos permita ampliarlo, es bienvenido.

Por otro lado, los tres temas que exploraremos no son en modo alguno endémicos de la literatura electrónica, menos aún de la tuitatura sino que son tradiciones y formas ya existentes desde la Modernidad por lo que aún ahora podemos notar cómo la tradición permea en los textos por muy novedosos que estos parezcan. Como vimos anteriormente, la tradición del corrido se mantiene vigente a pesar de los cambios tecnológicos que esta época supone, algo similar sucede con los temas que a continuación exploraremos. La tecnología y las formas de creación contemporáneas están en tensión con las ideas de la Modernidad y su tradición: tensión, más no lucha.

### **Escritura del yo**

Como habíamos adelantado, dentro de la tuitatura, encontramos tradiciones literarias que han sido parte de los estudios literarios desde hace décadas. Uno de estos temas son las escrituras del yo como la autobiografía o la autoficción. Debido a que Twitter es una plataforma de comunicación donde el yo se encuentra en exhibición constante no debería resultarnos extraño encontrar dentro de ella toda clase de confesiones, narraciones de lo cotidiano, recuerdos e interiorizaciones. Todos estos tuits pueden pensarse y ser estudiados como escrituras contemporáneas del yo que exteriorizan la privacidad.

La escritura del yo, como podría parecer debido a su correlación con la escritura autobiográfica, no depende necesariamente de la memoria y la interpretación del pasado de una persona, sino que las escrituras del yo también son muestras del posicionamiento del individuo en su contexto y su reflexión en distintos ámbitos vivenciales. En la actualidad, las Tecnologías de la Información y Comunicación propician que los individuos sean cada vez más abiertos respecto a

su realidad cotidiana lo que nos lleva a preguntarnos hasta qué punto hablar de una vida privada continúa siendo relevante.

Este punto es por demás interesante, a partir de la Modernidad el valor de la privacidad se desarrolló. Gracias al advenimiento de la burguesía y la posibilidad de tener espacios privados; al dejar de vivir en comunidad, aunado con el crecimiento de la tasa de alfabetización, los diarios y las cartas, por ejemplo, se convierten en géneros literarios ya que albergan las inquietudes y reflexiones del individuo en la privacidad.

La noción de privacidad bajo la que actuamos proviene de los cambios económicos y sociales del siglo XVIII. En realidad, es muy reciente. Las sociedades pre-modernas convivían y compartían su desarrollo en espacios públicos, el desarrollo individual no tenía importancia si no era compartido o de valor para el resto de la comunidad. Es curioso que, con el desarrollo del postinternet regresemos a las viejas prácticas pues, aunque adoptemos una individual íntima y fuera de la comunidad, nos estamos volcado de nuevo a la necesidad de pertenecer a una comunidad, esta vez virtual.

Sin embargo, las comunidades virtuales tienen una diferencia importantísima. En un plano simbólico, la pertenencia a una comunidad se refleja en el camino del héroe quien buscaba ser útil al resto de las personas y el reconocimiento llegaba al haber cumplido con ese cometido. Las comunidades pre-modernas otorgaban reconocimiento a quien lo ganaba siendo ejemplar y útil y aquellos héroes retribuían a la sociedad no por el reconocimiento sino por la necesidad de hacer el bien. El camino del héroe de la comunidad virtual no funciona así. Si bien también se puede alcanzar el reconocimiento de la comunidad éste no se logra siendo ejemplar o útil sino a través de la imagen que se proyecta y esta puede ser real, autoficcional o estar por completo disociada de la realidad.

Esto significa que, de la misma manera en que durante la Modernidad surgió la figura del antihéroe, –ese individuo imperfecto que redime su humanidad– en la era postinternet también encontramos una figura simbólica, presente en las comunidades virtuales, que busca desesperadamente un lugar en ellas. El individuo actual, profundamente solo y confundido encuentra refugio en el ciberespacio en el que busca reconocimiento público para poder autorreconocerse, un individuo que, muchas veces ridiculiza sus actos, pues, mediante la parodia de la vida íntima, mediante el humor, el otro se puede reconocer y brindarle el reconocimiento que necesita para autorreconocerse.

El valor de la intimidad, entonces, juega en otra dimensión y la privacidad, casi como requisito, tiene que ser pública para existir, como si en la actualidad sólo se pudiera comprender a uno mismo a través de exponernos ante los demás. Actualmente, en la esfera digital, la noción de la privacidad ha mutado en, por decirlo de alguna manera, una privacidad pública ya que, aun cuando cada perfil de usuario es individual –se ve lo que se quiere ver, se sigue lo que se quiere seguir, lo que conlleva una interpretación personal del mundo– este perfil es público, al menos para los seguidores de cada individuo.

Esta noción ya había sido propuesta como teoría psicoanalítica por Jacques Lacan, quien en la década de los sesenta acuña el término de “extimidad”, es decir, la unión entre lo externo y lo íntimo. Dice Lacan: “lo más íntimo justamente es lo que estoy constreñido a no poder reconocer más que fuera” (Lacan, 2014:184), esa es la razón por la que se publica lo íntimo pues al verlo fuera de uno mismo es como se le puede reconocer y comprender, de igual forma, al presenciar la intimidad de los demás existe un auto reconocimiento del ser propio al sentirse reflejado en alguien más.

El concepto de extimidad ha sido retomado en épocas recientes, precisamente, para explicar las nuevas costumbres sociales y la relación de los individuos dentro de los *mass media*. Los primeros síntomas de la extimidad de la sociedad actual probablemente se dieron a principios de la década del 2000

cuando tuvieron auge los programas de realidad o *reallity shows* donde el principal motivo de entretenimiento era conocer la cotidianidad de celebridades y posteriormente de gente común.

La extimidad que se presenta en los espacios de la red de internet, en las plataformas de comunicación es heredera de la costumbre de ver qué hacen los otros. Esto no significa, sin embargo, que la noción de intimidad se haya diluido, sino que se conforma de distinta manera ya que en realidad uno se autoconstruye en la red, se muestra lo que se quiere mostrar hasta el punto de, incluso, crear una personalidad alterna dentro de la red. Alterna, sin embargo, no implica diferente. Recordemos que los estudios de la literatura del yo han demostrado que incluso aquellas manifestaciones del yo que no coinciden con la realidad de una persona tienen sentido y concordancia con la personalidad de quien la escribe: una autoficción de la manera en que queremos ser vistos, recordados o la manera en la que nos gustaría ser. La red es el espacio perfecto para este tipo de manifestaciones ya que lo anónimo e impersonal permite que manifestemos cualquier parte de nuestro ser, sin importar lo íntimo, imaginario, construido o confesional que sea. La falta de confrontación cara a cara permite que la extimidad se manifieste en todo su esplendor.

La forma como se desarrollan los sujetos se da a través de lo que podemos mostrar y de lo que los otros ven de nosotros. La intimidad es tan importante que hay que mostrarla para definir lo que somos y confirmar nuestra existencia.

Pero ¿qué sucede con nosotros fuera de la red?, ¿somos los mismos que somos dentro de ella?, ¿poseemos una identidad dependiendo del ámbito en donde nos encontremos? O quizá somos ambos: el que mostramos en el ciberespacio y aquel que interactúa con el mundo físico, si es así, entonces el postinternet ha moldeado tanto nuestras formas de convivencia y desarrollo que las actitudes que asumimos en nuestro rol de usuarios de alguna plataforma tienen injerencia en nuestra vida física y viceversa. El individuo actual no se puede deshacer de su contraparte virtual sin perder algo de sí misma.

Siguiendo la lógica de la extimidad, dentro de la tuitera podemos ver una gran cantidad de tuits con respecto a la vida privada de las personas: reflexiones intimistas que muchas veces se muestran en un intento por comprender los aspectos más profundos de la personalidad y otras tantas –las más– se muestra la vida cotidiana como una colección de instantes ridículos, bobos o con poco sentido. El humor fácil que se manifiesta en las escrituras del yo, refleja una verdad: cualquier situación que se haya considerado significativa pierde esa dimensión cuando se comprende que es común para el grueso de las personas, aquello que se consideraba íntimo son comportamientos frecuentes y, por lo tanto, el individuo que ha mostrado su interior al público se convierte en portador de verdades habituales. Las confesiones, pensamientos y reflexiones sobre sí se convierten en discursos compartidos y lo íntimo se vuelve normal y exterior, gracias a ello, el individuo, sea emisor o receptor del discurso, se vuelve parte de una comunidad.

La dimensión humorística de los tuits autorreferenciales tuvo como consecuencia que se llegase a ver en la plataforma un hervidero de discursos frívolos, razón por la que en un principio se desdeñó la posibilidad de estudios rigurosos sobre el tema. Sin embargo, aunque en un gran porcentaje es cierto que la frivolidad está a la orden del día dentro de la red también es verdad que incluso los aspectos frívolos de ésta son un reflejo de lo que sucede en la sociedad. De cualquier manera, la reflexión dentro de la red va más allá del humor simple y fácil y, en ocasiones podemos encontrar la reescritura de instantes en apariencia insignificantes pero estilizados.

La extimidad, es entonces el motor en la escritura intimista digital: profundizar en las intimidades, volver literatura lo cotidiano sólo para informar, sólo para comprenderse a uno mismo tiene mucha relación con el orden postinternet: ya no nos comprendemos sin nuestra contraparte digital y ésta existe para comprendernos tanto a nosotros mismos como al mundo que nos rodea, no necesariamente para interactuar con nuestros pares. La literatura electrónica es,

pues, la respuesta a los valores actuales: la comprensión inmediata, breve y fugaz del mundo en el que vivimos.

De manera tangencial al motor intimista que posee la tuitatura, también podemos analizarla desde aspectos genéricos de la literatura. Ejemplo de ello que debido a sus 280 caracteres a los que se restringe, podemos incluirla dentro del género de la microficción del que nos ocuparemos a continuación.

## **Microficción**

Como ya hemos visto, la tuitatura no significa una nueva forma de literatura sino una nueva forma de creación y de comprender lo que pasa en el acto creativo, por ello, encontrar formas literarias ya conocidas es lo usual en la plataforma. De manera formal, los artefactos literarios que componen a cualquier manifestación de tuitatura son microficciones.

El género hace referencia a las formas narrativas breves que oscilan entre los 200 y 300 caracteres. Según Lauro Zavala (2007) los aforismos y los epigramas pueden considerarse microficciones pues al ser estructuras mínimas cumplen el requisito restrictivo de caracteres. Así, podemos ver que los escritos breves no son nuevos ni pertenecientes al ciberespacio, al contrario, el brote de estos escritos en la plataforma coincide con la lógica de la literatura electrónica: una reescritura de formas tradicionales en medios nuevos y que responde al orden actual de la comprensión del arte y la literatura.

Como vimos en el capítulo primero, podemos tomar como paralelo de la literatura electrónica a las vanguardias del siglo XX, debido a que surgen en contextos sociales en donde la ruptura con la tradición obliga a repensar las nociones del arte que han ponderado a lo largo del tiempo.

En el caso de las microficciones presentes en Twitter, esta comparación es nuevamente relevante ya que basta con tener la definición del dadá de 1918 – hace cien años–: “Nace a partir de una excepcional tensión histórica, de cambios



de escala traumáticos, de la entrada del hombre en el reino de la vida fraccionada, en una realidad cambiante e insustancial en una existencia precaria ligada a una temporalidad sin trascendencia” (Yurkievich, 1986: 62) para comprender que los artefactos literarios de la tuitatura responden también a esta descripción. Como hemos visto a lo largo de esta investigación, el arribo del postinternet ha implicado rupturas tanto con la tradición y el pensamiento, así como con la comprensión del tiempo y la duración de la comunicación.

Recordemos que anteriormente ya habíamos abordado la noción del tiempo fragmentario que se hace presente en la comunicación mediatizada por Twitter; ahora bien, esta noción vuelve a ser relevante cuando de microficciones se habla. Pues estos escritos breves centran el foco en instantes que podrían pasar desapercibidos si no se nombraran con 280 caracteres, de igual forma, la definición del dadá sobre una existencia precaria que da como resultado discursos fragmentarios también es relevante cuando la centramos en los discursos autoficcionales que, como ya vimos, son el resultado de la búsqueda perpetua del reconocimiento del otro o al menos, de volver significativo el instante de vida al compartirlo con quien esté dispuesto a leer.

A pesar de la preponderancia de las escrituras autorreferenciales en la plataforma, también existen otras formas de microficción, por ejemplo, cada martes de las 22:00 a las 23:00 horas la cuenta @microhorror convoca a escritores amateurs de tuitatura a interactuar entre sí a manera de micrófono abierto para escribir historias con determinada temática. La cuenta restringe las participaciones a un tema de horror: seres sobrenaturales, el doble, los deseos ocultos, etc., y los escritores que participan en el ejercicio utilizan la forma narrativa para llevar a cabo sus creaciones.

Se muestran tuits de la cuenta @Microhorror. En ella se dan cita diversos usuarios que tuitean minificciones con el tema propuesto por la página. Cabe destacar que ésta dinámica se realiza semanalmente, no hay ganadores ni menciones, se trata de un ejercicio escritural.



Por otro lado, encontramos microficciones que forman textos más amplios al engarzar entre sí una serie de artefactos. Mauricio Montiel Figueiras, por ejemplo, creó en su cuenta “El hombre de tweed” una *novela de folletuit* que entregaba diariamente un capítulo fragmentado durante 24 horas. Dichos fragmentos formaban una unidad de sentido por sí mismos y en conjunto, además, al crearse en la plataforma aparecía primero el último en orden descendente hasta llegar al primer tuit que se había subido. Es decir, la estructura de esta novela, muestra la fragmentariedad y ruptura de la estructura lógica y temporal a la que estamos acostumbrados, sin embargo, en ocasiones los tuits son igualmente comprensibles leídos “de arriba para abajo” o viceversa:

‘Pasa’, dice el policía, y el hombre de tweed obedece. En la celda se respira una humedad orgánica, uterina, que es casi imposible palpar.

En el camastro se alcanza a delinear la huella de un cuerpo en posición fetal. El miedo siempre dejará señales, cavila el hombre de tweed.

‘Confío en que no tardaremos mucho’, dice el policía, cerrando la reja entre él y el hombre de tweed. El filo de su voz se nota mellado (Figueiras, 06 de diciembre de 2016).

Estos breves tuits van delineando una historia completa, tanto es así que podría parecer que el autor únicamente fragmenta una historia hecha en otro soporte; sin embargo, estos capítulos permanecieron en la cuenta durante 24 horas y después desaparecieron, con ello, se respeta la esencia efímera de la literatura electrónica primigenia.

## **Parodia**

En el análisis sobre literatura breve encontramos que, en la tradición literaria hispanoamericana, desde mediados del siglo XX, se ha estudiado de forma basta a la microficción. Según Francisca Noguero, estos relatos contienen ciertos puntos vinculantes que permiten hablar de un *corpus* definido (Noguero, 1996: s.p.). Entre las características que Noguero señala, nos enfocaremos en la intertextualidad y el humor.

El primero de estos aspectos se refiere a que, debido a la brevedad del escrito es necesario contar con cierto bagaje previo que sin estar manifiesto ayude a plantear un mundo en particular, es decir, la tradición del micro-relato recupera la tradición literaria. El segundo de estos aspectos es el humor que presenta la literatura breve. Noguero no se refiere a que la microficción deba de ser necesariamente graciosa, sino que sea capaz de actualizar la tradición literaria, para ello, la microficción recurre a la ironía o a la parodia.

Este segundo aspecto también es destacado por Lauro Zavala, quien indica:

[...] la minificción puede ser *moderna* y fragmentaria (como parte de una totalidad a la que pertenece) o *posmoderna* y fractal (como parte de una serie con cuyos otros textos comparte rasgos específicos). Por lo tanto, la minificción siempre surge como consecuencia de un acto de relectura irónica o paradójica de convenciones textuales, ya sean genéricas o ideológicas (o ambas) (Zavala, 2007: 88).

En este caso la tuitatura se puede identificar con las microficciones posmodernas pues comparten elementos como la fragmentariedad, la inmediatez, brevedad y movilidad. Otro aspecto importante de la minificción con el que también se empalma la tuitatura es, por un lado, la relectura irónica de convenciones y por otro la fragmentación de textos que se relacionan entre sí.

Así, podemos notar que parte de los recursos que utiliza la microficción también son parte de la tuitatura. Podemos notar estos aspectos con un tuit de @Elhombredetweed:

-Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía el dinosaurio.

-¿Quién le dijo?

-Me llegó un WhatsApp.

-Raro. Acá no hay señal]<sup>33</sup> (Figueiras, 20 de noviembre de 2016).

El breve texto recupera de forma inmediata la tradición literaria de México: por un lado, *Pedro Páramo* y por otro “El dinosaurio” de Monterroso. El diálogo inicial parodia el diálogo entre Juan Preciado y Abundio al mismo tiempo que lo ironiza al superponer un personaje de otro universo literario: el dinosaurio.

La parodia, según Hutcheon “efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo [...] a nivel pragmático, a saber,

---

<sup>33</sup> Es importante indicar que Mauricio Montiel Figueiras utiliza la cuenta de @elhombrede tweed tanto para realizar su proyecto literario –el hombre de tweed– como para uso propio, es decir a nombre de él mismo. La marca textual que divide a uno del otro es el uso de corchetes cuando Figueiras toma la palabra, esto no significa que sólo realice tuitatura cuando se trata del hombre de tweed.

[pone el acento] sobre el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante, (Hutcheon, s.a.: 177-178). Evidentemente el tuit de Figueiras no intenta ridiculizar ni denigrar las obras que utiliza, sino que son su punto de partida para crear una superposición cómica de la tradición literaria de nuestro país y el efecto que logra es humorístico porque descontextualiza las obras creando efecto de extrañamiento al que sólo podemos responder con una leve sonrisa.

La parodia puede estar presente en las microficciones y en las escrituras del yo debido a que es una herramienta estilística que amplía el significado de un texto: crear un engarce con otra tradición literaria implica que lleguen a la mente del lector otros discursos y por lo tanto que el alcance, el significado del texto sea mayor.

La parodia es, entonces un recurso que puede estar presente en los diversos ejercicios escriturales de los artefactos literarios de Twitter. ¿Hay parodia en las estrofas de corridos de Julián Herbert?, ¿hay parodia en las escrituras del yo? –probablemente el burlarse de sí mismo, de ridiculizar un aspecto significativo de la vida responda a esta estética—. La parodia es un recurso difícil de encontrar porque depende del bagaje del lector. Puede existir y no ser entendido por lo que no alcanzará su cometido.

De cualquier manera, es un recurso *ad hoc* con los contenidos actuales, como dijimos en algún momento, la escritura contemporánea y las formas tradicionales están en tensión, pero no en lucha. La parodia las reconcilia actualizándolas para que continúen vigentes.

## CONCLUSIONES

A través de este recorrido por las nociones compartidas y transformadas dentro de la literatura electrónica hemos podido demostrar el punto central de la tesis: la literatura electrónica es parte del devenir histórico de la literatura. Aunque guarda sus debidas proporciones con la literatura tradicional no hay motivos para considerarla menor que ésta; la literatura electrónica se trata de una manifestación acorde al tiempo actual y responde a los valores y lógicas actuales.

En el capítulo primero se demostró que el hipertexto siempre ha sido parte del proceso de la aprehensión de la lectura y es sólo hasta la llegada de las Tecnologías de la Información y Comunicación como estos procesos tuvieron visibilidad, así, la literatura electrónica ha logrado implantarse en su corto periodo de desarrollo como una forma representativa de la cultura, pues ésta es capaz de desatar la red de pensamientos gracias a las herramientas tecnológicas actuales: los hipervínculos y la convivencia con otros cientos de discursos audiovisuales que suman significaciones al texto.

Se mostró también que la tuitatura no nació de manera automática, sino que pertenece al desarrollo del *web art* surgido en la década de los noventa y que, en consonancia con los tiempos actuales su surgimiento es pertinente para plasmar los valores de la época del postinternet: una creación que toma en cuenta la fugacidad y la fragilidad del momento, así como la necesidad de expresión del emisor, pero no necesariamente una necesidad de interacción con el receptor, cualquiera que sea éste.

En la literatura electrónica, como se ha demostrado con el estudio de caso de la tuitatura durante el segundo capítulo, los valores y lógicas de las nociones de la literatura moderna se actualizan. De esta manera, conceptos como el acto creativo se transforman en el acto comunicativo; el autor como portador de la verdad artística se convierte en un individuo cualquiera que mezcla sus discursos con enunciados comunicativos de toda clase; la obra aurática pierde misticismo,

pero gana reproducción; el libro, como símbolo de la permanencia de la obra, abre paso al hipertexto que permite demostrar cómo funcionan las redes de significado de una obra.

Así, se han dejado trazadas las líneas por las que otras investigaciones podrán acercarse a la literatura electrónica: mirarla bajo una óptica de novedad en todo sentido. Gracias a que la literatura electrónica puede ser creada por cualquiera, encontramos cientos de obras amateurs que ponen en el foco de estudio nociones del arte que se han perdido de vista debido a la rigurosidad de la creación y del estudio de la obra. La literatura electrónica es parte de la tradición literaria y se refresca gracias a la mirada “inocente” de los creadores amateur, y bajo esta perspectiva podemos abordar nociones ya establecidas y que, de tan estudiadas llegan a pasar desapercibidas. Tanto es así que llegamos a concluir que la tuitatura está recibiendo el mismo trato que en su momento se le otorgó a la literatura oral, pues, de igual manera, la tuitatura, susceptible de desaparecer debe ser actualizada en otro formato para evitarlo.

Dicha discusión permitió recordar que el formato no determina a la obra, es decir, que a pesar del marcado bibliocentrismo del mundo occidental, el libro no es igual a la obra. Partiendo de ese punto el capítulo se enfocó en explorar las posibilidades del hipertexto como texto sin formato físico y discutir qué sucede cuando un texto creado para un formato digital se traslada a un libro impreso.

El capítulo segundo y tercero se engarzan mediante los aspectos referentes al campo intelectual que son descritos en el final del segundo capítulo para ser retomados y ejemplificados durante la primera parte del capítulo tres.

Durante el capítulo tercero, se muestra cómo la tuitatura, al mismo tiempo que recoge ciertos aspectos de la narrativa tradicional, está abriendo caminos en los nuevos soportes, especialmente en lo referente a las comunidades de escritores pues son estos –los legitimados– quienes crean espacios de discusión y creación en torno a ésta.

De la misma forma en que el mecenas del siglo XVIII y XIX se convirtió en editor y crítico durante el siglo XX, la legitimación de la crítica académica ha pasado a un segundo término para dar paso a la legitimación mediante el reconocimiento de los pares a través de concursos, encuentros, congresos y festivales.

De igual manera, en el capítulo se abordan las diversas clases de escritores que se dan cita dentro de la plataforma de Twitter y cómo gracias a esta clasificación el campo intelectual es trasladado al ciberespacio y funciona de una manera similar al que existe fuera del mundo electrónico. Se muestra cómo las similitudes pueden ser tan marcadas que incluso las creaciones de tuitatura responden a tradiciones previas que se actualizan dentro de la plataforma, de la misma manera que las otras nociones y el campo mismo.

La última parte del capítulo tercero y con la que termina la investigación, recorre los aspectos estilísticos que se presentan en la tuitatura, es decir, los géneros preponderantes y las particularidades que estos presentan para ser cobijados por la plataforma. Así, se aborda a la escritura del yo, relacionada con la necesidad de la época postinternet de mostrar la vida interior y privada para alcanzar algo de reconocimiento del otro; la microficción, como forma narrativa por excelencia debido a la brevedad de los escritos y la habilidad que implica contar una historia en tan pocos caracteres y, finalmente, la parodia: recurso estilístico cuya finalidad es ampliar la significación de un discurso al detonar una relación implícita de éste con alguna otra tradición u obra literaria.

Al hablar de este último aspecto, la investigación aborda particularmente el efecto cómico que llega a tener la parodia ya que, una de las consecuencias de engarzar tradiciones disímiles, obras lejanas o referencias literarias es la sensación de extrañamiento y ridículo.

Así, se concluye que los escritos de tuitatura pueden deber su gran aceptación dentro del campo literario –interno o externo al ciberespacio– gracias a



que en primer lugar son un reflejo de la visión breve y lábil de la vida que se tiene a partir del postinternet, por otro lado, a que se reconoce la actualización que hacen de los diversos discursos y tradiciones de la literatura canónica. Además, lo breve y humorístico la vuelven digerible para el gran público que se reconoce en los escritos pues reconocen en ella su propia vida íntima.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aarseth, Espen. "Sin sensación de final: la estética hipertextual". *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Madrid: Arco/Libros, 2006, pp. 93-120.
- Agamben, Giorgio. *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso, 2016.
- Aguilar Sosa, Yanet. "México 20', antología que desata polémica". *El Universal* (México) junio 27 de 2016. 16 de febrero de 2017  
<<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2016/06/27/mexico-20-antologia-que-desata-polemica>>.
- Aparici, Roberto y David García Martín. "Prosumidores y emirecs: análisis de dos teorías enfrentadas". *Comunicar* 55. XXVI (2018): 71-79.
- Baizabal, David. "La tuitatura de Chimal". *Cuento en red* 26 (otoño de 2012): 82-84.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- Camelo Perdomo, Diego Fernando. "Enrique Dussel y el mito de la Modernidad". *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana* Vol. 38. 116 (2017): 97-115.
- Centro de Cultura Digital. E-literatura. 17 de marzo de 2019.  
<<http://editorial.centroculturadigital.mx/eliteratura>>
- Cordón García, José Antonio, Fernando Carbajo Cascón y Julio Alonso Arévalo. "El libro electrónico: propiedad intelectual, derechos de autor y bibliotecas". *El copyright en cuestión. Diálogos sobre propiedad intelectual*. Javier Torres Ripa y José Antonio López Hernández (coords.) Bilbao: Deusto, 2011. pp. 169-193.
- Cortés Hernández, Santiago. *La palabra electrónica. Prácticas de lectura y escritura en la era digital*. Toluca: Fondo editorial del Estado de México, 2014.
- Escandell Montiel, Daniel. "Tuitatura: la frontera de la microliteratura en el espacio digital". *Iberical. Revue d'études ibeériques et ibéro-américaines* 5 (2014):37-44.
- Fernández-García, Nuria. "Fake news: una oportunidad para la alfabetización mediática". *Nueva sociedad* 269 (mayo-junio de 2017): 66-77.

- Gatica Cote, Paulo Antonio. "Nuevas tradiciones electrónicas y viejas rupturas de vanguardia en la tuitura mexicana". *Forma breve* (2014a): 13-27.
- Gatica Cote, Paulo Antonio. "La obra de arte en la época de la retuiteabilidad". *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*. Vol 2 N. 2 (noviembre de 2014b): 81-98.
- Habermas, Jürgen. "La modernidad, un proyecto incompleto". *La posmodernidad*.
- Hal Foster, editor. Barcelona: Kairos, 1985. pp. 19-36.
- Hayles, Katherine. *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*. Indiana: University of Notre Dame, 2008.
- Hutcheon, Linda. *Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía*. México: UAM Metropolitana, s.a.
- Isava, Luis Miguel. "Breve introducción a los artefactos culturales". *Estudios (julio-diciembre de 2009 17:34)*: 441-454.
- Islas, Octavio. "Cifras sobre jóvenes y redes sociales en México". *Entretextos* 7.19 (abril-julio de 2015): 2-16.
- ITC, "Twitterature?". 3 de diciembre de 2016.  
<<http://www.twittexte.com/ScriptorAdmin/scripto.asp?resultat=337598>>
- Lacan, Jacques. *El seminario. Libro 16. De Otro a otro*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- Landow, George P. *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós, 1995.
- López Martín, Elena. "Twitter como argumento, herramienta y soporte para la producción artística contemporánea". *Revistas D'Humanitats*. Vol. 6, (diciembre de 2012): pp. 33-47.
- Marías, Julián. *El método histórico de las generaciones*. Madrid: Revista de Occidente, 1949

- Noguerol, Francisca. "Mico-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio". *Revista iberoamericana de bibliografía*. Vol 46, (1996): 4-4.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE, 1987.
- Olson, Marisa. *Arte post internet*. México: Escuela Superior de Artes de Yucatán, 2013.
- Pariser, Eli. *El filtro burbuja. Cómo la red decide lo que leemos y lo que pensamos*. Madrid: Taurus, 2017.
- Pajares Tosca, Susana. *Literatura digital: el paradigma hipertextual*. Extremadura: Universidad de Extremadura, 2004.
- Prada, Juan Martín. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal, 2015.
- Sapiro, Gisèle. "Una aproximación sociológica a las relaciones entre literatura e ideología". *Bourdieu después de Bourdieu*. Susana Sainz Roig (comp.). Madrid: Arco Libros, 2014. pp. 143-166
- Szpilbarg, Daniela y Ezequiel Saferstein. "La incidencia de las TICs en la esfera de la cultura: aproximaciones al caso del campo editorial y literario". *Avatares de la comunicación y la cultura*. 2, (agosto de 2011): 0-14.
- Vigna, Diego y Marcelo Casarín "Entrelugares. Un acercamiento a los blogs de escritores como nuevos espacios del campo literario argentino" en *La trama de la comunicación*, Volumen 14. UNR Ediora, 2010.
- Vanderdorpe, Christian. *Del papiro al hipertexto. Mutaciones del texto y la lectura*. Buenos Aires: FCE 2003.
- Yurkievich, Saul. "Estética de lo discontinuo y lo fragmentario. El collage". *Acta Poética* 6 (otoño de 1986): 53-69.
- Zavala, Lauro. "De la teoría literaria a la minificción posmoderna". *Ciências Sociais Unisinos* 43.1 (enero-abril de 2007):86-96.

## ANEXOS

### Anexo 1

**Merlina Acevedo (Ciudad de México, 1970).** Cuenta con dos recopilaciones de palíndromos y aforismos. Ha publicado en las revistas *Letras Libres* y *Nexos*.



**Merlina Acevedo**  
@MerlinaAcevedo

Es ojete José, ay, Anaya... Así pisan.  
AMLO, casi ruso, rayará ruco la locura.  
Ya iba Slim a mil, sabía.  
¡Ya, ruco, la locura rayar o su risa colman!  
¡Así pisa! Ay, Anaya...  
Es ojete José.

9:17 AM · 18 abr. 18

24 Retweets 111 Me gusta



**Merlina Acevedo**  
@MerlinaAcevedo

Lo logra: logra colmar AMLO, cargo largo. LOL

9:44 PM · 22 abr. 18

15 Retweets 71 Me gusta

🗨️ ↺️ ❤️ 1 🔗



**Carlos Estrada Zubia** @estr... · 22 abr. ✓

En respuesta a @MerlinaAcevedo  
Estamos viendo nacer un género nuevo: el palíndromo político!

🗨️ ↺️ ❤️ 1 🔗



**Merlina Acevedo**  
@MerlinaAcevedo

Ay Anaya, reconocer...ay Anaya.

8:30 PM · 22 abr. 18

10 Retweets 42 Me gusta

🗨️ ↺️ ❤️ 🔗



**Merlina Acevedo**  
@MerlinaAcevedo

AMLO como Romo: colma.

8:33 PM · 22 abr. 18

45 Retweets 144 Me gusta

**Verónica Gálvez Medina** @l... · 22 abr. ✓

En respuesta a @MerlinaAcevedo  
Soy tu fan

🗨️ ↺️ ❤️ 1 🔗

## Anexo 2

“El puño en alto”, Juan Villoro. Publicado el 22 de septiembre de 2017, en el periódico Reforma.



**JUAN VILLORO**

*Si dos rayos caen sobre el mismo árbol....  
seguiremos con el puño en alto.*

# El puño en alto

Eres del lugar donde recoges la basura. Donde dos rayos caen en el mismo sitio. Porque viste el primero, esperas el segundo. Y aquí sigues. Donde la tierra se abre y la gente se junta.	El que acomoda ladrillos, junta piedras, encuentra un peine, dos zapatos que no hacen juego, una cartera con fotografías. El que ordena partes sueltas, trozos de trozos, restos, sólo restos. Lo que cabe en las manos.
...	...
Otra vez llegaste tarde: estás vivo por impuntual, por no asistir a la cita que a las 13:14 te había dado la muerte, treinta y dos años después de la otra cita, a la que tampoco llegaste a tiempo. Eres la víctima omitida. El edificio se cimbrió y no viste pasar la vida ante tus ojos, como sucede en las películas. Te dolió una parte del cuerpo que no sabías que existía: La piel de la memoria, que no traía escenas de tu vida, sino del animal que oye crujir a la materia. También el agua recordó lo que fue cuando era dueña de este sitio. Tembló en los ríos. Tembló en las casas que inventamos en los ríos. Recogiste los libros de otro tiempo, el que fuiste hace mucho ante esas páginas.	El que no tiene guantes. El que reparte agua. El que regala sus medicinas porque ya se curó de espanto. El que vio la luna y soñó cosas raras, pero no supo interpretarlas. El que oyó maullar a su gato media hora antes y sólo lo entendió con la primera sacudida, cuando el agua salía del excusado. El que rezó en una lengua extraña porque olvidó cómo se reza. El que recordó quién estaba en qué lugar. El que fue por sus hijos a la escuela. El que pensó en los que tenían hijos en la escuela. El que se quedó sin pila. El que salió a la calle a ofrecer su celular. El que entró a robar a un comercio abandonado y se arrepintió en un centro de acopio. El que supo que salía sobrando. El que estuvo despierto para que los demás durmieran.
...	...
Llovió sobre mojado después de las fiestas de la patria, Más cercanas al jolgorio que a la grandeza. ¿Queda cupo para los héroes en septiembre? Tienes miedo. Tienes el valor de tener miedo. No sabes qué hacer, pero haces algo. No fundaste la ciudad ni la defendiste de invasores.	El que es de aquí. El que acaba de llegar y ya es de aquí. El que dice “ciudad” por decir tú y yo y Pedro y Marta y Francisco y Guadalupe. El que lleva dos días sin luz ni agua. El que todavía respira. El que levantó un puño para pedir silencio. Los que le hicieron caso. Los que levantaron el puño. Los que levantaron el puño para escuchar si alguien vivía. Los que levantaron el puño para escuchar si alguien vivía y oyeron un murmullo. Los que no dejan de escuchar.
...	
Eres, si acaso, un pordiosero de la historia. El que recoge desperdicios después de la tragedia.	

A continuación se muestra el hilo de tuits de Heriberto Yépez (Baja California, 1974) y las respuestas que Luis Vicente Aguinaga (Guadalajara, 1971) dio en Facebook y Antonio Ortuño (Guadalajara, 1976), igualmente en Twitter. Cabe destacar que, algunos de los tuits de Yépez fueron borrados de la cuenta poco después de las respuestas recibidas.





A este nivel está el gran intelectual independiente de México, el crítico más importante del país, la conciencia crítica más vivaz y enérgica de nuestra sociedad.



66 28 comentarios • 3 veces compartido

Me gusta Comentar Compartir

